上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

[修订版]

音乐中的文化与文化中的音乐

洛 秦 著

罗艺峰 导读



上海音乐学院出版社

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

[修订版]

音乐中的文化与文化中的音乐

洛秦　著

罗艺峰 导读



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐中的文化与文化中的音乐/洛秦著;罗艺峰导读.
-上海:上海音乐学院出版社.2010.1
ISBN978-7-80692-505-8
Ⅰ.音… Ⅱ.①洛…②罗… Ⅲ.民族音乐学 Ⅳ.J607
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第006193号

出 品 人:洛 秦
书　　名:音乐中的文化与文化中的音乐
著　　者:洛 秦
导　　读:罗艺峰
责任编辑:迟凤芝
封面设计:范 模
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路20号
印　　刷:上海书刊印刷有限公司
开　　本:787×1092 1/18
印　　张:13
字　　数:200千字
印　　数:1-3,300册
版　　次:2010年1月第1版 第1次印刷
书　　号:ISBN 978-7-80692-505-8/J.479
定　　价:30.00元

作者自序

音乐和文化这两个不是新鲜的词语，但是把它们结合在一起来认识却是近半个多世纪以来，人类音乐思想发展过程中的一个重要转折。促使这个转折的动力并不来自于音乐领域，而是人类学。人类学认识事物的目的、关注事物的思维研究事物的方式影响了从事音乐活动的人们开始醒悟：音乐不只是音乐自身。

音符是记录音乐的符号，曲式调性是建构音乐的手段，声音也只是音乐的载体，而音乐的真正源泉是人和他的文化。这样就解释了为什么不同地域有不同的音乐，不同时期有不同的音乐，那都是因为不同的时间和空间经纬中的不同文化所致。

正是人类学和音乐学的结合，使得音乐与文化安置在了一起。从此，我们开始关注到音乐中的文化与文化中的音乐问题。这，也许是一个复杂且永恒的命题，但更是发生在我们日常生活中处处可见的现象。为了认识音乐及其关联的文化，也更是为了认识人类自己，让我们多多关心、关爱、关注平日

里天天发生的音乐事项，人们从各自不同的角度来研究讨论它们。有的研究是思辨的、哲理的，有的讨论是实证的、叙事的，这些方法相互补充、各具特色，促使我们的认识不断深入和全面。

《音乐中的文化与文化中的音乐》及导读正是这样一本书。不同学术背景的学者、不同生活经历的学人，以及不同叙述方式的语言所构成的文字，为了同一个主题同一个学术理念、同一个人文精神，走到了一起。我们相互批评，也更是相互学习，共同来讲述“音乐与文化”这样一个故事。

二〇〇四年正月初六

前　言

坐在美国西海岸著名的华盛顿大学的教室里，眼望着窗外的美丽校园，但是心情却紧张和焦虑。教授正在讲解音乐人类学的发展，一个又一个的论题不断地冲击着我那对这一领域几乎是白丁的大脑。一瞬间的回忆带回到了 1988 年春天，我以“进化论”的观点做完了论文，成为了上海音乐学院第一个中国古代音乐史专业的硕士。然而，眼下美国的教室惊醒了我的“人类社会总是由低级到高级螺旋式发展”的梦。错误不在生物学的达尔文，而在于社会达尔文主义。我也赶上了这一小段人类认识中的阶段性的错误。

不必像莱维·斯特劳斯那样以其强有力的结构主义来全面清算社会进化论，因为这位人类学宗师认为社会进化论是彻头彻尾的伪科学、伪进化学说。在我看来，这是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。当然，摩尔根的进化理论已经成为历史。他为古代社会营造的模式：杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都

不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想，事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的“先进”与“落后”。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以“帮助”、“扶贫”的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。

几年前，我在波士顿艺术博物馆里，看到后印象派画家高更晚年的作品《问天》。他问的是什么呢？问的是“我们是谁？我们从哪里来？我们又往哪里去？”当时我想，我们是人。后来问自己，人又是什么？人是上帝创造的。那么，上帝又是谁创造的？我想了想，上帝是人自己创造的！再回过来，人究竟是什么呢？第一个问题就无法回答，不用说要解释我们从哪里来，我们又往哪里去。这些最原始、也是最简单的问题，在科学、技术如此发达的今天，我们作为人，自己却越来越无法解释自己。由此我想到另一个类似的音乐问题：音乐是什么？它从哪里来？它又到哪里去？

在早我半个多世纪的欧美音乐学者们大概就已经开始询问这样的问题。经过一百多年的“比较”，他们发现自己没有办法搞清楚波斯音乐中如此复杂的调式体系、不能理解印度 Raga 音乐中十二微音系列与生活、生存、生命观念的复杂关系、也不能欣赏中国古典戏曲中一套又一套的象征性脚色制和脸谱寓意，虽然为非洲音乐中排山倒海式的鼓点所激动，但也是无法了解那么复杂的结构组合是怎么样构成的。于是，他们认识到社会达尔文主义应该退出历史舞台，歌剧和交响乐不是人类唯一完善或复杂的音乐形式，贝多芬的音乐是人类的精华，但是他的音乐语言并不是世界性的。民族音乐学，也就是音乐人类学产生了！

音乐是什么？对于它的解释是不一的。音乐可以是心灵的歌唱，可能是

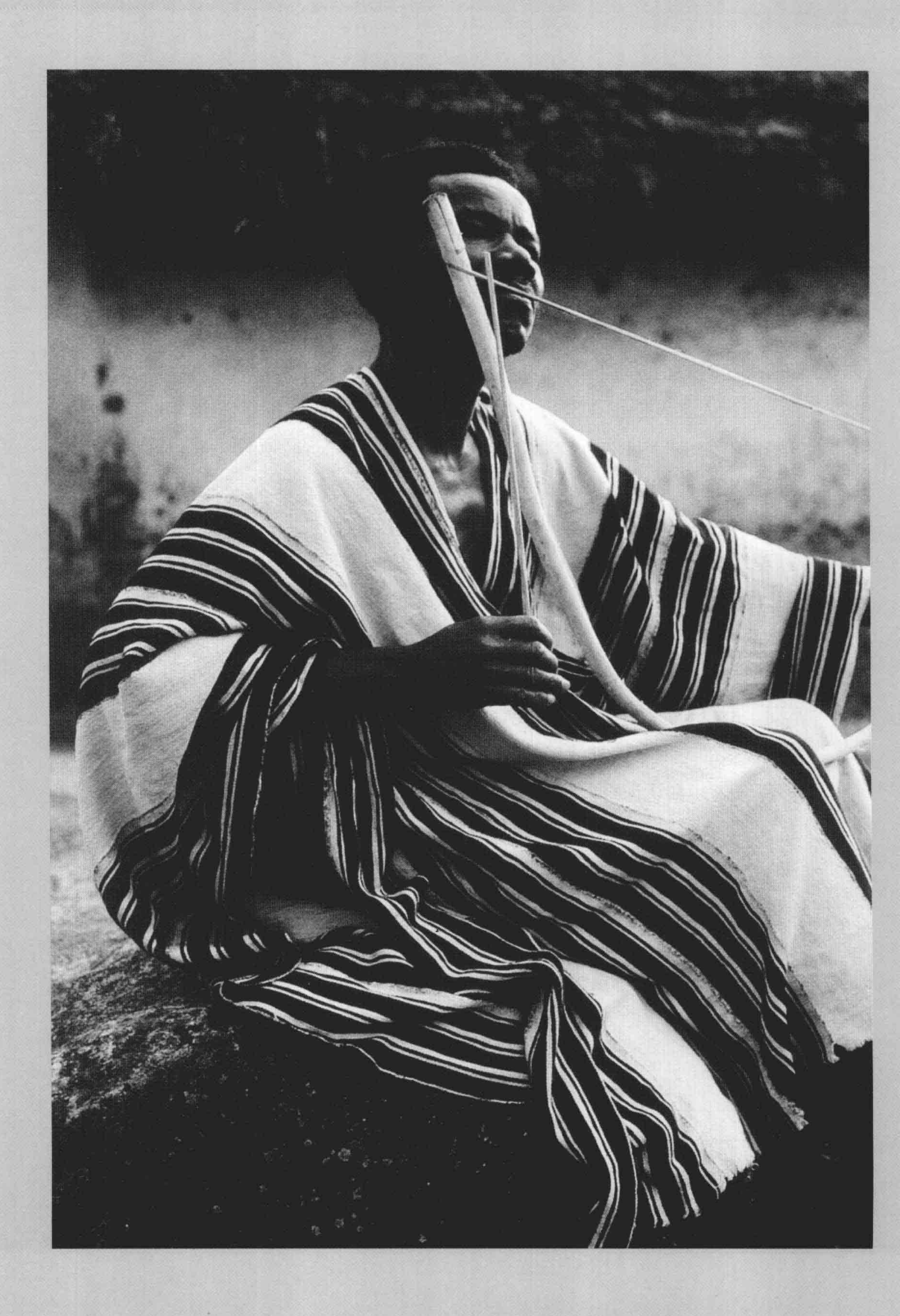
教化、规范人和社会行为的渠道，也许对一种观念来说是歌唱是音乐，而对于另一个民族，他们的语言中根本没有音乐一词。音乐从哪里来？它从心里来，然后“言之咏之”，言咏不尽时，便“手之舞之，足之蹈之”；它可能来自上帝，天使将美妙的旋律带来人间，一觉梦醒，音乐便孕育而生；它也许产生于和谐的劳作，拍掌击石、吹叶敲竹的音响和节奏给予了人们欢乐。音乐又到哪里去呢？她该去哪里，就去哪里！这是由不同的民族和社会中的不同文化、习俗、观念、信仰所决定的。

当代人文思想正在经历一次深刻的转折。这种转折意味着“由人类看‘他异’—— 对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他异’——对他人的价值肯定”。[①] 法国思想家勒菲勃费尔提出了“差异主义宣言”，表明了西方思想认识中的新觉悟，即认识“他异性”和理解“差异性”。也就是说，抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。所以，音乐中体现了文化，文化中包含了音乐。

音乐的论说是一种情感的经历、心灵的表述，也是理性的认识过程。这种经历、表述和认识可以是个人的，也可以是一个社会群体的，或者说是一个时代的。我将在以后的一系列对“音乐中的文化与文化中的音乐”的论说中，穿插和往返于这两者之间，与读者们共同来完成这种情感的经历、心灵的表述和理性的认识。让我们更好地认识每一个“自我”，理解每一个“他人”，通过音乐和文化的关系的特殊途径，来正视高更的“问天”：“我们是谁？我们从哪里来？我们又往哪里去？”

---

① 河清：《现代与后现代》，中国美术学院出版社，1998，第10页。



目 录

一、世界各民族音乐文化的社会基源

抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中；人是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且他们是一个个独立的、具体的、不能复制的。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只是观念、行为和由之产生的具体物品的不同；音乐中体现了文化，文化中包含了音乐。不同的社会结构和属性影响音乐的形式和它的内容；不同的音乐行为方式体现不同的社会的结构和属性；不同的社会因素影响着音乐行为的执行者——音乐人。

第一次接触安第斯音乐是刚去美国留学的那年。与我同时入学的有一位同学叫克尔，他来自秘鲁。克尔不仅是学生也是教师，教安第斯音乐。安第斯音乐是南美洲安第斯山区的印第安人的音乐。克尔主要教安第斯排箫合奏。

克尔告诉大家，安第斯排箫一般只用于合奏，很少作为独奏，而且音乐具有很强的社会文化性。南美洲印第安人将演奏排箫看作为是一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人演奏的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说，整个社会就像一首音乐作品，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐，特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式，是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的，所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的专业音乐水平。可是，印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下，印第安人认为，人的参与是主要的，人心

[小引]

近代以来，我们似乎只知道音乐这东西可以“审美一美育”，后来竟至于连本来是自己家传的法宝——“娱人一教化”都差不多忘记了，再后来，忽然发现它可以“卖钱”，许多人靠这不能吃不能用的看不见摸不着的“艺术”发了大财，再不要说什么“酬神一祈愿”，“敬天一祀灵”的功能，那简直就是封建迷信，已经忘到爪哇国了。

然而，音乐并不就只是供我们审美的对象，美育云云，也只在晚近才进入国家教育体系。追索起来，与留德归来的教育家蔡元培先生很有关系，当然也与造成蔡先生的学术知识背景的德国有关，对蔡先生美育思想的形成发生作用的主要是那个时代德国哲学的、心理学的和伦理学的影响（修海林：1994）。康德（I. kant ，1724—1804）所谓“知一情一意”的三分系统，把情之所系的艺术创造和美感活动置于求知的理性活动和向

的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的，重要的是参与的过程。这样，安第斯排箫合奏活动形成了一种非常有意思的文化现象。

这种文化现象强调了一个重要的问题，即不同的社会结构和属性影响了音乐的形式和它的内容。也因此，认识不同社会的结构和属性是了解与之相关的音乐活动的重要途径。

1. 你更愿意哪一种社会形态

一个社会的结构和属性，也就是社会形态问题。尽管各民族的社会复杂多样，相互之间不同，但又有相似的部分。一般说来，世界上有两种社会形态。

一种是以自然资源为生存条件的社会形态。在这种社会中，自然资源不属于某一个人或集团所有，所有的社会成员都有享受一切所能获得的自然资源的权利。它的生存完全取决于天然的物资，狩猎和采集是这种社会形态的一种主要的生产和生活方式。另一种方式是园艺性的。人们不断地寻找种植地和转换种植地，所以也可以称它为转移式的农业方式。因此，这样的生存、生活方式靠天地生存，有点走哪吃哪的味道。

这是一种没有阶层差别的社会。在那里没有任何个人具有至高无上的权力来拥有财富，是因为这样的生活、生存方式并不产生剩余物品和剩余价值。没有了多余的财富，也就没有了利益争夺和权力分配。在另一种这类没有阶层的社会中，有剩余物品和剩余价值存在的现象，比如畜牧经济形态的社会，但是由于它的游移特性，从一个草原移居到另一个，社会的松散、动荡特性同样也无法产生社会内部的分层和权力分配。在这类社会中，我们会看到这样一种现象，人的权利是平等的，物资分配是平等的，但是男女性别之间却是不平等的。这是由于生理和体力上的不同而形成了生产过程中的分工区别。尽管在某些无阶层社会中也有个人、群体的等级之间的差别，有酋长、领袖和平民的区分，但那是精神和信仰上的荣誉和地位的高低，而不是物资财富上的特殊拥有权力的多少。所以，在分享和获取自然资源上依然是平等

善的意志行为之间，艺术与美学遂得与科学和伦理学并列，有了自己在人类知识大系中的合法地位；赫尔巴特(J. F. Herbart ，1776—1841)所谓兴趣教育，将审美兴趣与其他经验的、思辨的、同情的、社会的、宗教的几种兴趣并举，给予了美育活动至高的荣誉，音乐于是成为育人的最善工具，无论中外，哲人贤士都没有忽视这门声音艺术的"入人也深、化人也速"的特点。音乐美学或者音乐美育思想出现在18、19世纪，不是偶然的。德、奥音乐思想家们，非常强调音乐与人的情感世界的致密关系，认为音乐是表情的艺术，古典哲学家黑格尔(G. W. F. Hegel，1770—1831)说音乐具有高度主体性，音乐的领域全落在人的心情之中，音乐针对的只是"完全无对象的内心生活"；浪漫主义音乐家李斯特(F. Liszt ，1881—1886)说只有在音乐里，我们才能凭借温暖的情感激流摆脱思想的魔鬼，从而舒展布满皱纹的额头。虽说19世纪的自律论音乐哲学特

的。但是，酋长、领袖和平民在责任和义务上是全然不同的。酋长、领袖的精神在信仰、荣誉和地位上的权威有多高，他们的责任和义务也有多重。酋长、领袖有责任和义务来维持一个部落或社会的一切正常活动，但是他们没有权力来多得或私有化地获取属于大自然的、人类共享的自然资源。

世界上有不少民族和部落是生活在这样的社会形态中的。我在华盛顿大学读书时，看了不少各种民族的生活方式和音乐活动的纪实影片。其中看到的北美的爱斯基摩人的社会、非洲扎伊尔和刚果的俾格米人的社会都是这种社会形态的典型。在我制作的 50 集大型系列音乐广播节目《世界音乐之旅》中，向听众们介绍过非洲这种社会形态中的音乐活动。我曾这样介绍道：

非洲各地区的政治、经济和社会发展的情形是很不一样的，这是因为各地所具有的生态、物质条件不一样，也由此，各地的文化发展也不尽相同。例如，那些居于热带大草原和草原牧区的社区、部落，它们的文化就不同于以热带森林型为主的乡村文化。同样，居住在河流、海岸以及山谷的民族发展了全然不同于生活于高原地区居民所创造的文化。虽然现在的非洲在许多地区和国家已经是相当繁荣和发展了，但是在某些民族中，人们仍然保留着最初的人类生活方式。这种以狩猎和游牧为生的部落同样继续着他们的文化创造。在非洲刚果东北部地区，有一些称为卑格米族的黑人。这些卑格米族人个子比较矮小，生活在雨林地带，他们具有坚强不屈的与大自然分享生存的耐力和精神。在卑格米族的音乐中，我们不会听到由殖民文化带来的欧洲音响，也不会有那些由现代化带来的城市摇滚音乐的痕迹，感受到的却是朴素的生活歌声。在这里，我给大家选择了三首卑格米族的音乐。第一首是“捕象歌”。在卑格米族和许多非洲人生活的地区，捕捉大象并不是为索取象牙，而是一种带有极为强烈的宗教含义的行为。第二首是“扛树叶歌”。由于那些生活在村寨和城镇中的居民们害怕森林，不愿去森林中采集所需的物品，而卑格米族人健壮和勤劳，森林是他们的家园，因此不少村镇居民的生活必需品常常依赖卑格米族人的协助。芒果树叶是村镇居民盖房屋的屋顶重要材料，这首歌唱的是卑格米族姑娘们在扛抬树叶去村寨途中所唱的歌。第三首称为“阿嘎吧”也很有意思，唱的是卑格米族人在与村镇居民交易中所获得大收获而欢庆。

别强调音乐形式的价值和意义，但社会上还是情感论大行其道，在中国，许多人竟不能理解音乐除了与情感有关还能是什么，音乐除了“审美—美育”一项价值还能有怎样的社会的、历史的意义。而无论情感美学还是自律论者，都把音乐看成是完全“自足的艺术”，德国著名的作曲家、同时也是音乐思想家的舒曼（R. A. Schumann，1810—1856）竟至于说音乐颇似“双亲无名的孤儿”，试想，音乐还能有什么别样功能？

当然，即使是在音乐思想最发达的德国，对音乐的认识也绝不仅仅就是所谓情感论美学或自律论思想，18、19世纪的欧洲还因为历史条件给予的其他因素而产生过非常丰富的人种音乐学和比较音乐学思想，许多早期的音乐人种学资料由殖民地官员、传教士和学者带回欧洲，欧洲音乐学过去几百年里有许多成就与此有关。这些不同的音乐思想、音乐认识和音乐价值观，自然也不是你死我活的关系，它们是并行的，有时候还是相互关联、相互促进

爱斯基摩人的生活方式也是很有意思的。他们主要生活在北美阿拉斯加和西伯利亚一带。在观看影片的过程中,为爱斯基摩人的顽强的生存能力、聪明的生存方式和乐观的生活态度而感动。至今,爱斯基摩人的生存仍然依靠他们的狩猎能力和自然资源的条件来为自己创造食物、衣衫和栖身之地。由于生存极大地取决于自然资源和环境的因素,所以,他们认为动物和环境都是具有灵性的。从而,这些“灵性物”成为了他们的顶礼膜拜的对象。他们的生活方式的游动不定,决定了爱斯基摩人很少有仪式性的顶礼,而且也决定了基本以简易的乐器鼓、随口可唱的歌声和即身而起的舞蹈形式来表达他们的膜拜。虽然,爱斯基摩人表达的音乐内容不是全然一样,但是,绝大多数都是有关于他们的狩猎活动。这也就是特定的社会形态规定了它在音乐上的表达方式和内容。

另一种社会形态指的是,一个社会在满足了基本的生存需求之后,产生了剩余的物质财富。这个社会中的一些个人或集团不仅掌握和控制着这些剩余的物质财富,而且掌握和控制该社会所拥有的自然资源,并且限制本社会中的另一些人去获取这些财富和资源。拥有权力的个人和集团将这些物质按社会中的每一个人的需求供给,他或他们计划着整个社会的经济。这样的社会是有阶层差别的。它至今已经存在了数千年。人类早期的农业社会就是这种形态。当今世界上的大多数社会都属于这一类。

这种形态的社会也同样规定了它们的音乐表达方式和内容。它们的大多数是有文字的国家和民族。文字高度发达的社会,更体现了音乐与其社会形态的紧密和复杂关系。中世纪以后的欧洲社会是将音乐的审美体验和听觉感受作为主要的内容和形式的典型。钢琴和小提琴、交响乐和歌剧这种完全隶属于贵族阶层的感情、精神、心智类的文化产品在那里发展到了顶峰。古代中国是把音乐的社会教化功能与道德伦理规范为一体作为主要的内容和形式的另一个典型。孔丘儒家“移风易俗莫善于乐,安上治民莫善于礼”将音乐区分为宫廷《韶》《武》“尽善尽美”、民间《郑声》“淫乱邪恶”;甚至连五声都分有“宫为君”、“商为臣”、“角为民”、“徵为事”、“羽为物”。

音乐和音乐演奏者的阶层化在这类社会中的另一个典型是在印度。印

的。遗憾的是，我们是直到20世纪才知道了那么一点点音乐人种学或者比较音乐学知识，而且其思想在中国还从来不是主流。

其实在我们自己的传统里，音乐是有两个价值系统的：一是民间的价值系统，二是精英的价值系统，也可以按美国人类学家R. 雷德菲（Robert Redfield ）的看法视为“小传统”（Little tradition　Popular culture ）与“大传统”（Great tradition　Elite culture），前者主要表现为娱人观，后者主要强调教化观，好像都没有形成西欧近两百年来那样的以审美理论为核心的音乐思想，当然也没有产生所谓“音乐的自足论”。在中国，音乐从来不是“自足的”而与宇宙、社会、人生相关；先哲所谓“道不远人”，那么，作为音乐之道的音乐思想自然也是不会疏远人和人生的。

一般人也都知道民间俗语把唱戏、奏乐直呼为“玩意儿”，其实这即是娱人观思想的形象表述。《乐记》所谓“乐者，乐也”一字而两义，“乐者”，音乐

度是一个极度的阶层社会。一个人在社会中的地位和身份是先天决定的，不取决于他后天的结果。音乐演奏者的出身规定了他所从事的音乐类别，反过来，所从事的音乐形式和内容是区分音乐演奏者身份贵贱的标准。由于王公贵族支持宫廷古典音乐，所以宫廷古典音乐家们的地位是高贵的。有意思的是，在宫廷古典音乐中，歌唱家的地位最高，其次，根据演奏不同的乐器，音乐家们的地位有高低。主奏旋律的独奏乐器锡塔尔(Sitar)和维纳(Vina)的地位比较高，而伴奏性乐器如塔布拉(Tabla)的地位就要低。

以上几个例子都是较为典型的，这些社会的文化、文明和文字的发展程度都非常高。它们有着大量的历史记载和丰富的当前活动信息向我们说明了这类社会中音乐与其社会形态之间的密切关系。然而，有一些社会是没有文字的。有不少非洲部落一直没有发展文字，但是它们的社会结构属于复杂的阶层社会。在西班牙的殖民化前，墨西哥印第安族阿兹台克人是没有文字的。之后，逐渐发展了一种图形式样的文字，但是，这种文字并没有用来写作音乐。在大量的西班牙占领者的文献中记载了许多有关他们复杂的阶层社会的形态及其音乐活动。记载中说，阿兹台克人不仅为祭祀而建造庙宇，而且也为祭祀而运用音乐演奏及仪式。[①]

这种社会也好，那种社会也好，或者说，靠天地生存也罢，按需求供给也罢，它们之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系和观念的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

2. 音乐行为千姿百态

社会的形态所提供的社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在不同形式

---

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life*. Austin: University of Texas Press, 1993, pp. 32—33.

也，"乐也"，快乐也，这并非文字游戏，深隐于汉字符号构形原则之中的是中国独特的民间音乐思想，音乐并不是什么高妙玄深的东西，不过就是使人快乐的玩意儿罢了。音乐教化观则是在中国思想史的轴心时代—先秦—就已经成熟了的音乐哲学，古代文化精英的确看到了音乐这东西不同凡响的作用，"移风易俗，莫善于乐"的认识几乎深入到全社会。先哲设计了一个涉及社会规范和内心秩序的礼乐文化系统，其实也是一个社会控制系统，所谓"礼者别异，乐者和同"，音乐不仅是区别人的文化身份的符号，还是对人民施行政治教化的手段，礼乐外内，身心安顿，岂不是国家、社会的福音？《乐记》说，"德者性之端，乐者德之华"，意思是：德行是人性的高峰，而音乐是品德的花朵，中国人是不会忘记音乐的教化意义的。

值得我们注意的是，历史上不仅大传统可以影响小传统，民间文化也极大地影响了在朝文化，在一些重要的音乐问题上甚至有非常相近的音乐认识

和规模的音乐行为里。音乐行为是一个借用词，用来模拟地说明它与人的行为之间的相似性。人的行为在正常的生活活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，音乐行为这个模拟词被采用来表达，音乐与之关联的一切活动反映了它所附属的社会环境中的各个方面的状态。比如组织一场音乐会就是一个音乐行为，它包括人们对音乐家的选择，音乐内容的选择，音乐形式的选择，音乐表演场所的选择，音乐排练的准备，音乐节目宣传的准备，音乐会筹办过程所需要的资金准备，音乐会舞台的装饰安排的准备，音乐会票的有效发放，音乐会听众的治安次序的维护，音乐会事件向演出地点的当地政府申报，音乐会现场录音录像的安排，音乐会结束后的报道评论，等等。在今天的现代社会里，音乐行为无处不在。儿童的钢琴课，人们谈论音乐，商店出售音乐唱片和书籍，地铁公交车里听着Walkman，酒吧间有音乐，购物中心有音乐，小学生每日的课间操都少不了音乐。

"音乐是世界性语言"这句话是不完全对的(以后将不断论述)，但是，音乐是一种"语言"是千真万确的。这种"语言"在绝大多数的现代社会中，主要是作用于人们的情感的交流。交流的信息传递方式可以是直接，但更多是不直接的。它可以是外向型给予人们行为指导性的，而更多的是内省性的，是自我内心作用的。在某一个特定场合或时间里，它的效应可能会是显现、明确和规定的，但是在大多数环境中是隐性的、逐渐的，但是有后劲的。所以尼采说:"没有音乐，生命是没有价值的";爱因斯坦也才会说:"没有早期音乐教育，干什么事我都会一事无成"。现代社会没有水和电是不能想象的，但是人们是否意识到，没有音乐也同样不能想象。全世界有各种各样的"世界日"，但是，不能设想哪一天会有一个什么"世界无音乐日"。如果真是如此，这一天将是世界没有生命的一日。

音乐作为"语言"是一种典型的社会和文化的产物，它所叙说的话语、表达的思想、引发的感情、体现的意识、刻画的心理都是在一个特定社会和文化环境中发生和作用的。这种发生和作用通过什么来实现呢？它们通过前面所说的音乐行为来完成。世界众多民族中的音乐行为千姿百态，一般来说可

论思想,如它们都认同音乐可以有酬神致福的意义,处庙堂之高或者在乡野僻壤,你都可以发现与神灵有关的音乐活动。在中国古老的文化意识里,不仅意识到音乐的宗教性超越功能,还对音乐充满了敬畏之情,“极乎天而播乎地”的音乐简直有着不可思议的神力!郊庙祭祀、礼乐大典、淫媒灵祈、鱼龙漫衍、投足踏歌、葭灰候气、旋宫应月、五音五伦、一气二体三类四物五声六律七音八风九歌……可以说音乐与天地、人生、社会形成了全息性的联系。比较音乐学柏林学派的大师库尔特·萨克斯说:“在古代亚细亚高度文化的精神里,所谓音乐的作用决不是纯音乐的,而是反映宇宙关系的一面镜子”云云,这是对中国音乐文化相当准确的表述,也是中国哲学中“普遍联系的世界观”的必然结果,笔者曾经引《礼记·月令》来对照中国古代乐理,竟发现原来我们的世界是一个音乐的宇宙,天道、地理、人文都是按照音乐之道来组织的!(罗艺峰:1991)后来更知道了中国古代音乐文化在位置和空间的观念

以有个人自娱自悦、群体交流往来、两厢情愿的合约、各种目的的赞助、万事皆可商业化这样几类。

1）个人自娱自悦。这种音乐行为完全是个人动机型的。它没有形式上的集体性；它也没有思想上的社会性。听众对象是不直接的、没有针对性的，在不少情形下，听众对象是这种音乐行为表现者自身。行走或劳作时的轻声哼唱，室内、庭院或某一个幽静的自然环境中的弹奏，都是个人自娱自悦的方式。不同社会里，这种音乐行为有不一样的表现。

著名的古琴曲《高山流水》的故事大家都是熟悉的。在长江和汉水交界的口子处，有一个地方叫重镇，那里有一块方方正正的玉石，这就是人们所说的"古琴台"。据说《高山流水》的故事就发生在这里。在一些文字中描写说，"古琴台"后面有一座殿堂，它不仅位于深深丛林之中，而且三面环水。月湖在它的西边，龟山在它的东面，景色极是美丽。俞伯牙就是在这样的自然环境里自娱自悦、修炼琴艺，以至后来与钟子期成为了"知音"。在这种情形中，音乐对于它的行为者来说，讲究的是意境，那种说不清道不明的心对人生、对大千世界所到的某种冲动的意境；目的是灵魂的升华，那种试图将自我的心和身往返于红尘与彼岸之间的升华。那种意境是纯净的，也是朦胧的，那种升华是没有功利的，不俗世的，因为它是超脱的。这是中国古时士文化中特有的品质和现象，弹弦拂徽的古琴音乐行为正是这种特有文化的表现。

在一些美国土著印第安族中，每一个人都有自己个人的歌（Personal Song）。当一个年青人到了一个特定的年龄时，他被部落的习俗要求去寻求自己的幻象，因为幻象会指引他的一生的道路。这位青年离开村庄和社区，来到某一个他选择的地方。在寻求他的幻象时，一首特定的歌曲会产生，这就是他个人的歌。这首歌是他所寻求的幻象的一个重要部分，在他的整个生命过程中，这首个人的歌将起着非常有意义的作用。[①] 印第安人的个人的歌是他们与苍天交流的媒介，是每一个个体生命、生活的写照。它是"圣经"式的，但不是由神父转叙的；它像是人生的一部分，但又不是与生俱来而是需要

---

① 详见 Elizabeth May, *Musics in Many Cutlures*. UCLA Press, 1980, pp. 307－331.

上，完全也是对应着“易理”而有自己特殊的文化原理。（罗艺峰：1997）而这种音乐的文化恐怕不是“审美—美育”的理论所可能解释和理解的，正如在世界上许多地方还存在着的巫术性文化和宗教性艺术不能仅仅依靠美学来解释一样。东南亚丛林里土著人民常常吹奏的鼻笛音乐，不是为了我们今天所理解的“艺术”和“审美”而创造出来的；热带雨林里的音乐治疗巫术也决不是音乐的任何艺术思想可以认识；马来皇族秘不示人的“诺巴”音乐是远远超出艺术或音乐定义的东西。（罗艺峰：2002）云南民族音乐独特的“乐文化”特征，也不是任何审美理论所可以究诘，因为对这些音乐的形态特征的追寻，是对其音乐文化形态内在性质的考察，也是对这些音乐发言者的生存方式的理解，不是或不仅仅是声音结构的分析，当然也不是西方人热衷的音响的研究。（周凯模：2000）在华夏高文化的文明形态里，作为“有声之烽火”的古老乐器——“梆子”的文化解释，就远远超出了音乐的或者艺术的范畴，因为，从

去寻求的；它是“宿命论”性质的，但从来都不是悲观主义的。这种“个人的歌”是个人自娱自悦音乐行为的一类表现方式。

2）群体交流往来。音乐行为可以是个人性的，但是，更常见的是集体化的。就如前面提到的，筹办一场音乐会便就是一个典型的群体交流往来的音乐行为。在这类集体化的行为里，音乐的内容和形式都具有比较明确的社会性，行为自身对接受该行为的对象也具有很明确的针对性，也就是音乐表演者与听众的直接或非直接的关系。同时，每一次音乐行为的目的也是非常明确的。例如，宗教意义的：星期天教堂里的唱诗班；礼仪意义的：演奏国歌的所有场合；审美欣赏意义的：沙龙或音乐厅音乐会；情绪宣泄意义的：广场舞台上的摇滚乐；政治意义的：“十年浩劫”期间的语录歌；经济意义的：各种赈灾义演；人道主义意义的：“世界艾滋病日”音乐会；等等。

另一种文化风俗性的群体交流往来的音乐行为也很有意义。曲阜的孔庙音乐、杭州六和塔边的“宋代乐舞”、云南“民族村”里的少数民族表演等，虽然以上几个例子都呈现了明显的假古董品质，但是，就其音乐行为本身而言，它们都是群体交流往来的，具有强烈的社会性。接下来的一个例子是发生在美国，读者熟悉它的现象，可能不了解它的较为深一层的文化意义。去年和今年，我在美国对“街头音乐家”这一有意思的现象进行了亲身体验。在为云南《人文地理杂志》撰写的“感受文化旅程”随笔系列之一《美国街头音乐家》一文中，我这样写道：5 月 23 日周六（以及 24 日）是西雅图的一年一度的民间艺术节，照例是在西雅图市中心（Downtown）最热闹也是最有风俗性的地方——“公众集市中心”（Public Market Center）举行。那天依然是下雨，可是前来“赶集”者不少。“赶集”者绝大部分是本地人，参加各类的节日活动是西雅图人下半年的重要而有趣的生活内容。集市中都是民间物品，包括吃的、穿的、用的、看的和听的。听的主要就是街头音乐家。

西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动，也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面，对着市区最热闹繁华的街道，背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里、还是来做

“文化学”或者“人类学”的角度出发，即使是乐器史家所关注的某些乐器的“形态”、“制式”、“音调”，也大多是与“用法”、“文明内涵”、“文化功能”密切相关的。（牛陇菲：1993）本书所导读的洛秦博士的著作中，以他的“人类学之眼”观察到的许多例子同样是这样，印度人对音乐中“空寂”的表现，并不是音乐本身的需要或者是什么休止，而是全然哲学的要求，时间和空间在这里完全消失了，音乐进入到“瑜珈”或“涅磐”的境界；美国黑人教堂的宗教礼拜与应答式歌唱活动是互为因果的，礼拜创造了歌唱的机会，歌唱成为礼拜的仪式，“他们的声音便成为了宗教和文化”；一些街头音乐家的活动当然也不能简单地视为审美一教化行为而与更为广阔的社会文化问题有关。中国古琴的特殊谱式有因人、因情、因境、因曲、因音而异的不确定节奏标记法，（洛秦：2001）如果不是从文化的角度去理解，则不可能认识中国传统音乐的“有控制的自由”，正是在这里，中国音乐表现出与西方人全面控制的音乐观念极大不

客的,都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡小吃、那里的工艺小品,总之,那里的人情风貌都很有特点。没有纽约的繁华,但却是典型的美国风情。其中,在"公众集市中心"街内举行的节庆活动里,街头音乐家的演奏又是很具有意思的内容,也是街头音乐家们最集中的时机和场合。比较注意街头民俗活动和节日的人都知道,街头音乐家的"大本营",一是在东海岸的纽约,另一是在西海岸的西雅图。所以,街头音乐家的表演成了西雅图"公众集市中心"内的"景点"之一。那里有一幅画,记录的就是这个"公众集市中心"广场上街头音乐家表演的情形,而且,画前的这块地方是街头音乐家们每日演奏的地点。画上标明"农民集市"(Farmers Market),这是几十年前这里的写照。这张画作于1968年,听人说,是一位街头画家画的,至今正好30年。但据当地人说,在这里的街头音乐家活动,不下于五十年。不管是30还是50年,"农民集市"的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。

我想起费孝通先生的一句话:"美国并不是一个河里流着牛奶,树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂,那是从地狱里升上去的。"美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史,从不抱怨自己过去的多么艰辛,从不掩饰自己曾有过的错误,当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家,如今西雅图最繁华的地段,三十年前是农民的"天下"。透过那"农民集市"画中不那么"专业"的笔触,给予我的感觉是,那种坦诚的背后蕴涵着一个"胜利者"的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么,自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流,它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学"古典音乐"课程的爵士音调,几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以,在我眼里,"农民集市"壁画就像是这里街头音乐活动的"宣言":这里是我们的起源,这里是我们的土壤,这里是我们的生活,这里有我们的精神,这里更是我们的文化。

以上的一小段引文,向读者简单地介绍了这种特殊的群体交流往来的音

同的文化意识。

一个常常被人们忽略的情况就是：人类早期的音乐、甚至今天的许多民族民间音乐，并不是单单为审美而存在的，它们也不是为了所谓美育而发生，尽管这些音乐不乏美的要素。如果说它们有什么共同的特征的话，那就是：这些音乐与孕育它的社会文化分化程度较低，它们常常并不是今天我们所说的"艺术"。

人是观念的动物，观念决定我们的行为，观念决定我们的态度，观念甚至决定了我们音乐价值观。之所以要在此提及一个世纪来我们津津乐道的"审美一美育"理论的局囿，并非要否定其价值和意义，而是想强调一点，即：我们的现代音乐思想其实主要是建立在18—19世纪欧洲人的音乐情感论美学观念上的，流风所及，不仅许多人不能理解音乐情感论以外的音乐思想或音乐观念，甚至不能欣赏古典派或浪漫派的"优美旋律"以外的任

乐行为。从这个特殊的音乐行为的后面，我们感受到和了解到比它的现象有意义得多，而且能让人有更多思考的东西，那就是社会和文化对于音乐行为的作用。

3）两厢情愿的合约。音乐行为的表现方式是复杂而又多样的。有音乐行为表现的存在，就是有这种音乐行为需求的说明。人们通过各种方式、途径和手段来完成这种“存在”和“需求”之间的交往。这种交往是带有合约性的，虽然并不都需要书面化，但是，是承诺性的、信赖的、两厢情愿的。因为这两者之间有较接近的关系，或是利益性的，或是情感性的，也或许是信仰性的。海顿的大部分作品是合约性的，莫扎特的《安魂曲》也是合约性的，为明代剧作家洪升排练著名昆剧《长生殿》的家班是合约性的，泰国宫廷音乐家在皇家古典乐队中的演奏是合约性的，小提琴家帕尔曼、指挥家小泽征尔和波士顿交响乐团合作演奏斯特拉文斯基的《D大调小提琴协奏曲》也是合约性的。海顿在埃斯特哈齐公爵家的合约是漫长的，但是他非凡地创作了数以百计的优秀交响音乐；莫扎特《安魂曲》的合约是痛苦，但是悲壮的，那种悲壮是产生于生命和灵魂，对无形而又巨大的、不可抗拒的、宿命的、无奈之中的。洪升《长生殿》排练合约是付出了巨大代价的，庆贺这部不朽之作的问世导致了作者丢官丢职、迫离宫廷，因为那日是王妃丧葬禁乐的日子，这是冲了皇帝级的忌讳，违了王规、犯了王法的。在泰国皇家乐队中演奏的合约性是带有很强烈的宗教性的，虽然依然是贫穷，但是有地位的，那是佛主释迦牟尼给予的机会，可遇不可求的。帕尔曼、小泽征尔对斯特拉文斯基作品诠释的合约是再创造性的，“旧”古典和新古典在琴弦上、指挥棒下对话交流，两种“主义”在协奏中产生了更新的寓意，那种“对话”和“寓意”是规范化的、严谨的、均衡的，但又是现代的，《春之祭》的细胞仍然在不断地扩散着的，可又是含蓄的。

同样的音乐行为中的合约性，却带来的是决然不同的结果，这又是社会和文化的原因。

4）各种目的的赞助。音乐行为也会在各种赞助下发生。这种赞助多数是经济性的（或者其它有益的物质条件），而且也可能会有不同目的的。不管

何音乐风格！这两百年里还有许多其他重要音乐思想，如音乐人类学思想、音乐社会学思想、音乐自律论哲学等并没有对我们发生多大影响，它们还没有成为社会普遍的音乐意识。而不走出这个仅仅把音乐看成是审美对象的观念域围，我们将很难理解音乐的文化性质，更难以理解音乐的人类学思想。

这里不仅有音乐观念的差异，更有文化观念的不同，许多人其实是在完全相异的文化概念上理解同一个问题，在完全错开的思想层面上争论对音乐的理解。一个作曲家、音乐史家或音乐美学家从本专业的观念范畴理解的音乐，与一个民族音乐学家或音乐人类学家从自己的学科观念出发所理解的音乐难道能够是一样的吗？一个欧洲中心论者与一个民族主义者的音乐价值观当然也很难统一，“我们西方的”音乐与“他们非西方的”音乐岂可相提并论？一个古典进化论者的“先进”或“落后”的标准，自然难以与现代文化相对

怎样,赞助是为了促使一个音乐行为的发生成为可能。在赞助下发生的音乐行为与合约性产生的音乐行为是不同的。合约性产生的音乐行为,它是以获得经济效益为前提的。合约者与被合约者之间的协商、协议和合作往往是在经济的关系中进行的。而在赞助下发生的音乐行为,其性质通常较少是经济性的,较多是以艺术为目的的。

中国昆剧历史上出名的“苏州昆剧传习所”建立于1921年秋,是在几位喜爱昆剧的商人赞助下创办起来的。“传习所”的目的完全是为当时已是奄奄一息的昆剧培养继承人。它是全无私心的,没有经济目的的,纯粹是出于对戏剧爱好之心的。它是中国文化中优秀的一支,面临失传而万分焦虑的一个感人并且伟大的行为。之后“传习所”的结束,不是因为别的,而是因为赞助者用以支持“传习所”的经济实业由于战争而倒闭所致。“苏州昆剧传习所”是一个典型的在赞助下发生的艺术(包括音乐)行为。[①]

众人皆知的俄罗斯作曲柴可夫斯基和梅克夫人的故事,是另一个赞助下的音乐行为的典型。

被赞助的音乐行为,一般来说是以其发展、完善或创新这一宗旨为目的的。而对赞助者来说,赞助一个音乐行为的目的可能是多样化的。上述的两个例子是一类,但是主要的别的各种目的也存在,例如,虽然赞助的形式是经济化的,但是动机是感情式的;赞助的方法是物质性的,目的却是为了荣誉、地位等精神性的;等等。

5）万事皆可商业化。凡事商业化似乎是资本社会的主要目标。音乐本身是艺术,是精神性的,没有功利的,就像语言没有功利意义一样。但是,将音乐付诸于行为,它就有可能发生音乐自身不具备的各种性质。因此,音乐行为就有了商业化,或者功利性的可能。在当今许多社会中,处处可见,音乐行为的这种可能使得其商业化的初衷更为功利性,而且也使得原本并没有功利性、或不是商业化的音乐行为转变成为了商品

---

① 洛秦:*Kunju,Chinese Classical Theater and Its Revival in Social,Political,Economic,and Cultural Contexts*. University of Michigan,1997,pp. 127—128.

论者的价值中立观一致。

我们之所以要在前文提及中国和其他地方范围更广的音乐文化现象，乃是因为在音乐厅和音乐学院之外，有着更为丰富更为复杂的音乐生活，不仅其音乐形态远超出学院音乐家们的专业想象，其行为方式和价值立场的多样性也同样令人瞠目结舌，我们岂能闭目塞听、无视其存在！

问题是：

人类为什么要制造出这样丰富的声音来表达自己的存在？

人类为什么会有音乐的文化并且这文化是如此差异巨大？

人类的声音文化与自己创造的其他类型的文化有何不同？

人类的音乐思想和音乐观念为什么常常有着明显的对立？

……

……

行为。

泰国古典音乐原来主要是为国王宫廷服务的，虽然是娱乐意义的，但是却是精神性的，带有强烈的宗教色彩的；音乐家们虽然贫穷，但是他们是有荣誉感的，有地位的，所以一直保留着“洁身自好”、不沾钱财、不受诱惑的高贵品行。因为他们心中是有佛的心态、佛的境界和佛的力量的。资本化、商业化、功利化随着“现代化的文明”影响了世界，影响了泰国，也影响了不少的一批泰王国宫廷古典音乐家。他们的艺术开始了资本化，音乐开始了商业化，演奏开始了功利化。这些音乐行为的执行者不得不进入“更高一层的境界”，不得不往返于“彼岸”与“红尘”之间。他们将心交给了佛主，灵魂托付给了释迦牟尼，但是，他们又不得不留在俗世，无奈地伺候着自己的躯体。所以，变成了“蝴蝶庄子式”的，梦着、醒着的两个“世界”。

泰国的这个例子不是唯一的。中国的孔庙音乐也类似。孔庙音乐最初的本质是礼仪性的，而今成为了旅游业的辅助品；原来是象征上苍、皇帝和宫廷形象的声音，现在是吸引游客、赚尽利润的序曲。纯属假模假样的“历史遗产”正在宣扬着中华民族伟大的文化。

1998 年是轰动世界的根据雨果小说改编的音乐剧《悲惨世界》上演以来的第十个年头。在十周年纪念演出上，英国 Cameron 公司骄傲地在观众们经久不息的掌声中宣布：“十年来《悲惨世界》的成功，在经济上收获了英镑七百万，也正是这个来自于世界各地的观众和各类来源的支持所获得的七百万英镑，才能使得《悲惨世界》的成功不断地继续下去。”[①]《悲惨世界》的故事不断地感染着人们，现在《悲惨世界》的音乐也在不断地感染着人们。这个音乐行为是商业化的，但不是功利性的；它在文学和音乐的结合上是极其成功的，在音乐行为产生经济效益、商业化促使音乐行为成功上，也可以是样板型的。

音乐行为商业化的过程中，一般音乐的本质是不会消失的。如果由于商业化而改变了一首音乐作品其原来的性质，该音乐也就失去了它的价值。

---

① Cameron Co, *Musical Theater Miserable*. Based on the Novel by Hugo, 1998.

在各别的学科视域里，对象可能呈现出各别的样态、各别的性质；在相异的思想观念下，对象肯定会有相异的意义、相异的价值；站在不同的文化立场上，对象究竟“是什么？从哪里来？到哪里去？”一定有不同的答案。

这便不能不关注“音乐与文化”的问题，之所以要在此介绍洛秦博士的著作，其深层原因是：没有了“音乐”，本学科便没有了对象；没有了“文化”，研究者就失去了学术立场；没有了这两者的关系，本学科就死定了，那将无话可说。

一科而三名

一般来说，学科总是一个知识系统，包括特定的研究对象、具体的研究方法和与其他学科不同的思想观念。音乐人类学当然研究音乐，可是哪一门与音乐有关的学科不研究音乐？音乐史学研究过去的音乐，音乐哲学研究抽象

3. 音乐人在社会中的价值

社会的因素影响着音乐行为的方方面面，自然也作用于音乐行为的执行者——音乐人。音乐人实际上也是一种社会的产品，这种产品的质量、款式和价格都是由一个特定社会的准则来决定的。这种准则是传统积淀下来的，也可以是新近不断地添加上去的。音乐人在遵循这种准则时，常常是下意识的，不自觉的；也可能会是自觉了的，但是无奈的，不能违抗的。这就是社会和文化的力量，它就像血缘关系，不能选择。除了遵从，别无他法。

在印度，音乐人大多是世袭的。不管有天份或没有，音乐家庭的后代一定要成为音乐家。这是传统，音乐家的身份是与生俱来的。《教坊记》、《乐府杂录》也这样说，中国唐代宫廷里的乐工身份都是世世辈辈的。不同的社会和不同时期的情形不一样。巴赫家族的音乐血液也是传承的，但不是宿命的。莫扎特也是接力了其父亲的职业，但是，这是他非凡的音乐才华、划时代的音乐天赋让他献身于音乐的。在南美洲巴西的印第安民族苏亚人社会中，音乐执行者的身份是根据性别、年龄和名字来决定的。

音乐人的男女性别在社会中所表现出来的差异具有很强的文化含义。在许多情形下，男女在表现音乐形式和内容中所承担的不同角色，许多情形下是不在于他们的生理区别，而是一定社会里的观念、习俗和文化势力的作用。在中国古代是没有女性演奏古琴的，因为这是男人士大夫阶层的宠物和象征。京剧里的旦角可以是性别文化中的一个典型，它不是男子的生理和心理女性化的问题，而是中国封建习俗传承下来的产品。因为从前在社会上做舞台演出的事儿一般是轮不到女人的，但是男爷儿们的娱乐舞台上又是少不了女人的窈窕和粉姿的。怎么办？这就是旦角的起因。在印度，男女有不同的音乐表演内容，但是绝不能一同演唱的。美国印第安族中，虽然男女歌唱具有同等价值，但是女性在例假期间绝对是禁止参加任何仪式的音乐活动，

的音乐，音乐律学研究数理的音乐，音乐分析学研究不同声音结构的音乐，民族音乐学—音乐人类学研究文化中的音乐等等，为什么都是研究音乐的学科，却有如许的不同呢？为什么所谓“音乐学”只研究欧洲的音乐，而“民族音乐学”却把自己限定在非欧音乐研究方面呢？（陈铭道：2001）按洛秦所说，“除了译谱（Transcription）和音乐分析（Analysis），民族音乐学没有任何自己的方法论”，它的许多方法都从其他学科借来的，甚至民族音乐学家视作本学科职业合法性的田野工作方法，也不是自己独有的，一般人类学就非常强调这一方法的重要性。对象只有一个，方法又不特殊，从“学科”概念的内涵来看，那就只剩下所谓“与其他学科不同的思想观念”了，所以本学科的关键要害在于我们的观念立场和学术视角，横看侧看，成岭成峰，庐山是不是还是那个庐山？

洛秦说：“民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将

这是禁忌的。[1]

音乐人在社会中的价值准则在不同文化环境里是千差万别的，所表现出来的样式也千变万化，然而，特定社会形态中的习俗惯例决定了音乐人的命运，这一点却是千真万确的。

结束语

云南洱源白族《山西打歌调》“序歌”中有这样几句话：“从前树木会走路，你说我相信”；“从前石头会走路，你说我相信”；“从前牛马会说话，你说我相信”。这是人们对洪荒时代回忆的歌，它是神话性的，但是人们是相信的。就如恩斯特·卡西尔在《人论》中说，“在神话想象中，总是含有一种相信的活动。没有对它的对象的实在性的相信，神话就失去它的根基。”[2]云南洱源白族人的思维、幻想是根据他们的信仰逻辑而来的，而不是建立在科学逻辑基础上的；他们是用感情和心灵来感受世界的，而不是用事实、理智来分析客观现实的。这是很多代的前辈的前辈告诉他们的感受人自己、感受自然界的方法，而不是从学堂里的老师、书本里得来的道理。

这种认识、这种相信，让我想到一个类比。“昆虫眼睛观看世界的方式与我们人类的眼睛是完全不一样的。昆虫看不见红光，却能看见紫外光。紫外光是昆虫独特的色彩，而我们却看不见。”[3]当然这是人和昆虫在生理结构上的不同造成的。不能要求昆虫用人类的生理条件来看待世界。类似的，在同一人类社会中，由于各种各样的自然和人为环境的不同，形成了各种特有的认识世界、感受世界和想象世界的方式。其中有科学的，那是从科学的教育中得来的；有经验的，那是从不断地接触和感受中积累下来的；有感情的，那是用心灵去体验和凝聚下来的；有神话的，那是传承下来而不自觉地相信的；也有想象的，那里有幻觉、但更有可能孕育着天才性伟

---

① Margaret Sarkissian ,“*Gender and Music*” *in An Introd — uction*. ed. by Helen Myers, W. W. Norton & Company, 1992, pp. 337—348.

② 周凯模：《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》，云南人民出版社，1992，第7—8页。

③ 理查德·道金斯：《伊甸园之河》，上海科学技术出版社，1997，第47页。

音乐作为对象，从这一特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化”。也就是说，过去的音乐学主要关注音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系，现在民族音乐学要观察与音乐有关的一切人类文化，结果这一观念促生了一个新的学科——民族音乐学。

这里谈到的“观念”，包括几个不同的层次。一是学科的观念，即本学科是什么？二是对象的观念，即音乐是什么？三是学术的观念，即你的研究角度是什么？这三个层次虽然有别，却本质上相关。

正如民族音乐学是新的音乐学术观念的产物，其发展自然也体现出这种观念变迁的线索。本学科曾经以三个不同的名称自存于世，鲜明地反映了其内部学科观念的演变状况，“比较音乐学”(Comparative Musicology)——“民族音乐学”(Ethnomusicology)——“音乐人类学”/“文化音乐学”(按：音乐人类学也常常被人表达为文化音乐学或音乐文化学：Musical Anthropology/

大发现的。

自然科学家对人文学科有时是不很理解的，这种不理解常常会误入偏激。我在理查德·道金斯的科学著作《伊甸园之河》(River Out of Eden)读到他的这样一段话：

> 有一种流行的沙龙哲学，叫做“文化相对论它以其极端的方式坚持认为，科学并不比部落神话更接近真理：科学只不过是我们现代西方部落偏爱的神话而已。有一次，我被一位人类学家同事激怒，我直率地表达了以下观点：假如有一个部落，那里的人都相信月亮是一只旧葫芦，被人抛上天去，挂在比树梢高不了多少的地方，难道你果真认为，我们的科学真理——月亮距我们大约38万公里，它的直径是地球的四分之一——不比部落的神化更正确些？“是的”，这位人类学家说，“我们所受的文化教育以科学方式去看待世界，而他们所受的教育以另一种方式看待世界。两种方式谈不上谁对谁错。”[①]

科学解释月亮的真理当然正确的，而那个部落对月亮的认识也是不错的。

我们也许可以用科学来解释自然世界，然而，自然世界并不是由我们的科学构造而成的。这是一个科学的逻辑关系。人类至今已经有能力来解释许多自然界的奇特现象，但是，唯独还不能真正地认识人类自己。社会和文化是由人组成和创造的，不能了解人本身，怎么有可能来了解他的社会和文化呢？纯朴的爱斯基摩人从收音机或报纸上可能会知道贝多芬是伟大的，因为大家都是这么说的，但是，32首钢琴奏鸣曲会对他们的思想、感情以及生理产生什么样的作用呢？

科学是伟大的，但不是万能的。人为什么会有感情？为什么会有爱情？科学在这里让步了。有不少文学作品描写王子与贫民姑娘的天真浪漫故事，但是，极少有，或者说没有谁认真写过公主爱上一个潦倒乞丐的“神话”。不

---

① 理查德·道金斯：《伊甸园之河》，上海科学技术出版社，1997，第24页。

Cultural Musicology),这三个名称有三种不同的思想内涵,表征着本学科发展的三个阶段。

比较(Comparison)

民族(Ethno)

文化(Culture)

这三个“音乐学”一词的前缀,表征着深刻的学科观念变化,虽然洛秦说的“民族音乐学也就是音乐人类学”也的确是当前大多数人的观点,但名称也确实反映了一个世纪以来这个学科早期、中期和后期的世界学术背景的历史变迁。

“民族音乐学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其他学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学,以及语言学和心理学的重要影响。所以,民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程:十

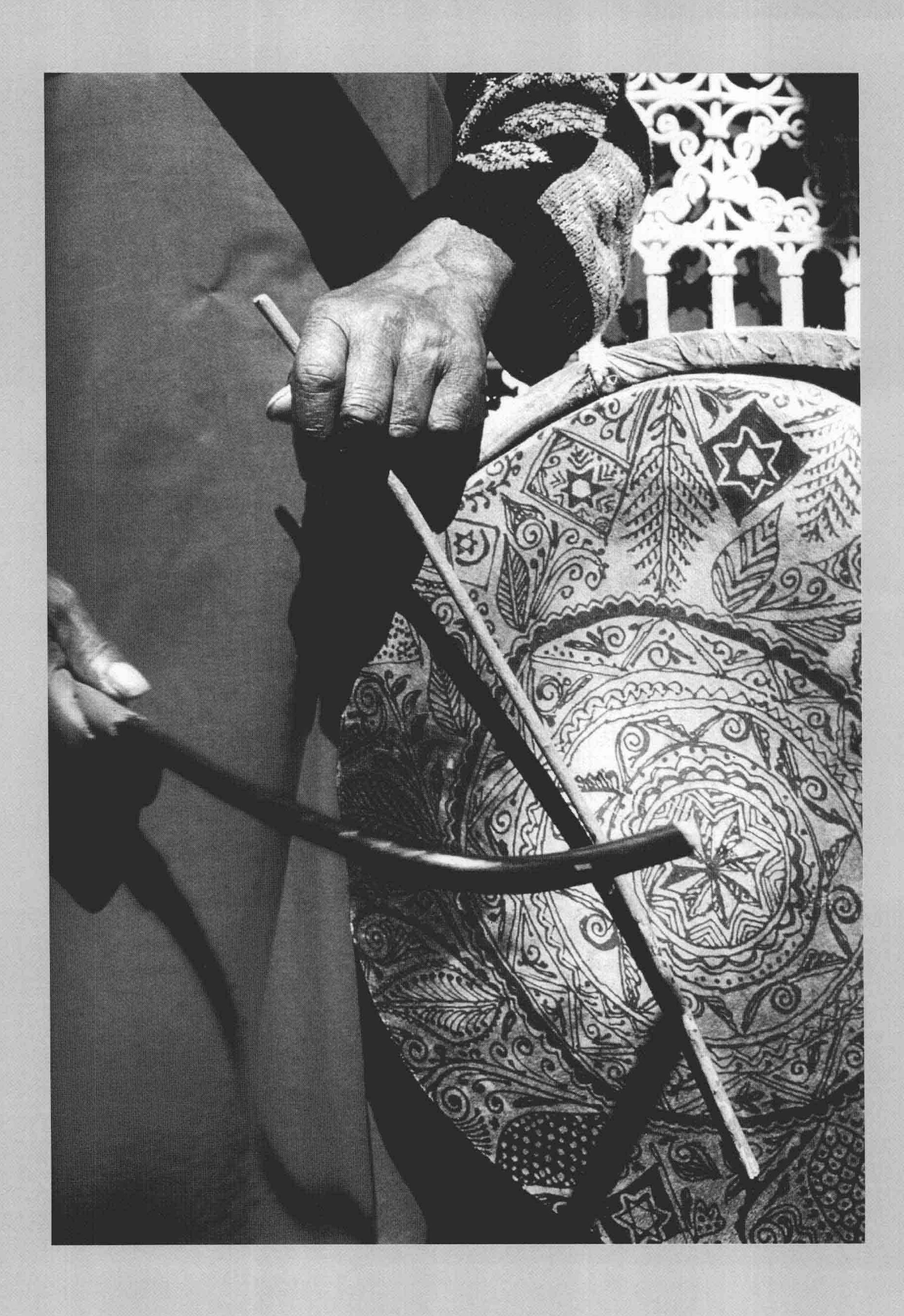
是不能写，而是这里有很深的经济、社会和文化的因素障碍了这样的浪漫“神话”的可能性。

科学是有局限的。人类创造了社会，创造了文化，也随之创造了音乐。也许从认识社会、认识文化，从而来认识音乐将会是一个这样的情景：

众里寻他千百度，蓦然回首，此人却在灯火阑珊处。

九世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和‘人的科学’、和谐的普遍性、音乐的共性历史、十九世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学、二十世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义、二十世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学、民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。”

这是一段浓缩的学科发展史，反映的正是学科内部观念的演变过程。美国音乐学家博尔曼(P. Bohlman ：1988)所提出的“民族音乐学思想史”概念也正是落脚在这里。同时，这也是这个学科的特点：年轻，富有活力，接受型，结果你可以在此发现许多人文学科知识和观念。



二、世界各民族音乐文化的观念因素

音乐观念、音乐行为和音乐产物是一个结构的关系，即，产物是行为的结果，行为是观念的结果；有观念才有行为，有行为才有产物，这三者的相互关系看起来是一个非常简单的逻辑关系、起码的普通常识，人人都应该认识到的问题。其实，不一定然。

理查得·利基在他的《人类的起源》中提到了这样一个事实。1859年达尔文在《物种起源》中，他非常小心地避免将“进化论”的含义引伸到人类社会中来。在之后的版本中，他含蓄地加上了一句：“人类的起源和历史，也将由此得到许多启示。”①在当时，达尔文为人类学理论结构建立了两个支柱：一是人类最早在哪里出现，他认为，人类的诞生地是非洲，最初很少有人相信他，但是，他是对的；另一是有关人类进化方式，达尔文的人类进化方式论点不仅统治了人类学而且整个人类的人文思想一百年，直到最近几年才被证明，他是错的。

达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年；达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。

这个典型的例子说明了什么呢？说明了，观念在人类认识上担任着多么重要的作用。人类有了观念和意识，她使自己从动物中分化出来，成为了智人。进一步，智人也由于在不同的自然和社会环境里各自不同的观念和意识，而创造了不同的自我、不同的文化。这就是观念的作用和力量。

观念、行为和产物是一个结构的关系，即，产物是行为的结果，行为是观

① 理查得·利基：《人类的起源》，上海科学技术出版社，1995。

通常认为，19世纪末英国人A. J. 埃利斯（A. J. Ellis：1814—1890）发表的《论各民族的音阶》是本学科兆始的标志，也是把现代自然科学方法引入民族音乐研究的滥觞，埃利斯发明了研究音体系的“音分标记法”。但是，真正把“比较音乐学”确立起来的是德国人。1900年，卡尔·施通普夫在柏林大学心理学研究院创立了“柏林人种学唱片档案馆”，后来有许多对本学科影响巨大的著名音乐学家在这里工作，成为德国比较音乐学研究的中心，产生了许多重要研究成果，这些成果几乎涵盖了音乐学所有领域，最终形成了比较音乐学柏林学派（也可以称为文化圈学派），奥地利音乐学家E. M. V. 霍恩博尔斯特（E. M. Hornbostel：1877—1935）、德国音乐学家C. 施通普夫（C. Stumpf：1848—1936）、R. 拉赫曼（R. Lachmann：1892—1939）、C. 萨克斯（C. Sachs：1881—1959）、O. 亚伯拉翰（O. Abraham：1872—1926）等都是这个学派的重要人物。

念的结果。有观念才有行为，有行为才有产物，这三者的相互关系看起来是一个非常简单的逻辑关系、起码的普通常识，人人都应该认识到的问题。

其实，不一定然。

语言是一个文化的产物，使用语言是一种文化的行为，而这种行为的支持者就是文化的观念。我们常听到对某一语言的评价是"鬼叫"，对另一语言的评价是"歌唱"，这样的评价是主观偏爱的、带有价值判断的、缺乏对特定民族文化认识的。同样的情形极其普遍地存在于对音乐文化的理解之中。在本文之(一)的"世界各民族音乐文化的社会基源"中，论述了音乐文化中的一个重要的问题，即不同的社会结构和属性影响了音乐的形式和它的内容。认识不同社会的结构和属性是了解与之相关的音乐活动的重要途径。社会之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是社会形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

同时，在音乐文化中还有另外一个重要的问题，就是观念的因素。

观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对什么是音乐和音乐是什么的理解做出非常不一样的回答。

1. 什么是音乐、音乐是什么

一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

有那么一个夏季的一天，一位欧洲游客来到了美国的阿拉斯加。这位游客是一个热爱自然艺术的收藏家。来到阿拉斯加后，就直接来到爱斯基摩的生活区，因为他在欧洲看到了许多在艺术馆展出的爱斯基摩人的艺术作品，非常喜欢。到了村寨后，他到处打听谁愿意出售"雕刻艺术品"。结果让他非

为什么“比较音乐学”会在19世纪末20世纪初出现在德国？其思想学术的背景是什么呢？

如人所说，19世纪在知识积累上是无与伦比的。19世纪是物理学、心理学、语言学、地理学、生物学空前发展的世纪，人类对自然宇宙和自身的认识达到了历史上从未有过的高度和深度，人类对地球环境的了解和对世界文化的见识也远超出以前的任何时代，世界性交往成为可能。在人文科学和社会科学方面，也发生了极大的进展：现代大学建立了，学术体制出现了，政治经济学、实证主义、经验主义、原子自然观、历史哲学和语言哲学、生物进化论思想和理性导致进步的观念等等，可以说，人们对自己内在世界和人类社会的探索不比对客观自然和天体宇宙的研究更少（J. T. Merz: 1923）。其结果是造成了具有强烈西方文化特征的“机械论的世界观”，这种思想认为，通过分析与累加，逻辑与有序，刺激与反应等模式，可以建立

常失望，尽管他拼命说他要“carving”和“art”，但是，没有人说这里有“雕刻”或“艺术”。正当他怀疑这里可能不是爱斯基摩人的村寨，要离开时，突然看见三、两个爱斯基摩人在进行“雕刻艺术”创作。这位欧洲立刻大喊大叫：“Just this, just this. This is carving. This is art. Why did you treat me like that? Why did you lie?”懂英文的爱斯基摩人解释，他们对他很友善，并没有对他撒谎，他们正在做的事不是“雕刻”，也不是“艺术”，而是将多余的那部分木块或石头去掉，去掉累赘，去掉不必要的，留下本来的东西。爱斯基摩人说，他们没有创造，他们只是以木块或石头来还生活、生命本来的样子。欧洲游客沉思了半天，似懂非懂的点了点头，抱着两大块“去掉累赘，去掉不必要的，留下本来的东西”走在回去的路上，他好像得到了一些什么启示：事物是可以从不同的角度来解释和认识的。

以上的情节是我杜撰的，但是，爱斯基摩人对“雕刻艺术”的观念是真实的。爱斯基摩人对音乐的解释也是有他们独特的观念的。所有的爱斯基摩人的音乐舞蹈不具有娱乐的意义。我们所说的音乐的艺术价值在爱斯基摩人的生活中是不存在的。对他们来说，音乐是维系生活、生存和生命的一种方式。[①]

同样的情形发生在南美巴西的苏亚印地安人的观念中。我在美国读书时，上过一门“南美洲音乐研究”的课。在课堂上，教授让学生讨论美国学者Anthony Seeger的一篇著名论文“为什么苏亚要‘歌唱’？”（发表于1987年）。我对文章所提出的“为什么苏亚要‘歌唱’”的认识是这样的，苏亚的‘歌唱’并不是我们概念中的歌唱，因为在苏亚语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢？也就是说，这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚的“歌唱”有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系，对

---

① Lorraine D. Koranda, “*Music of the Alaska Eskimos*” in《*Musics of Many Cultures*》, ed. by Elizabeth May, pp. 332—362.

起世界的统一性、有序性(L. V. Bertalanffy:1968),至今我们还是生活在这种世界观的巨大惯性之下。就连现代音乐学的创立者、奥地利人 G. 阿德勒也在他发表于 1885 年的《音乐学的范围、方法及目标》一文中也把地质学和生物学概念带入了他的学术纲领,自然也不必奇怪早期比较音乐学的学科观念受机械论世界观影响而大量引入自然科学方法,并且这个时期的音乐学思想追求的通过“比较”而发现人类音乐文化普遍统一性的欲求,也与这些背景有关。如:生物学分类思想、自然进化论思想、地质学分层思想、地质圈思想成为音乐学的一般概念模型,当然还要加上当时人类学方面的新的思想观念如“地理环境决定论”、“文化传播论”等方面的思想观念影响(汤亚汀:1997)。人类学家自己也坦言:“人种学的方法与地层学的方法相类似,它试图把已有的文化综合体分解为一系列在前后相继的种族演化中遗留下来沉积物”(R. R. Marrett:1922);也有人类学家自陈说他的学

生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，“歌唱”不是音乐活动而是语言传达，“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”，因为这是苏亚人的生命。苏亚“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的“歌唱”对于苏亚自己来说却不认为是歌唱的原因。

在这里再举两个极端的例子。

《4′33″》是凯奇的著名钢琴作品。在这四分三十三秒过程中有过音乐声吗？没有；那么，《4′33″》是不是音乐作品呢？是。这里的问题是什么？是观念。《4′33″》是用来理解和认识的，不是用来“欣赏”的。它是二十世纪的音乐文化、音乐哲学和音乐观念的产物，是向传统挑战的划时代的音乐作品。在《4′33″》后面，凯奇要叙述的是：(音乐)“游戏是对生活的一种肯定——不是试图使混乱变得有秩序或表示创造的价值，而仅是使我们注意到我们亲身经历着的生活的一种方式。”①

陶渊明“挂印归田”，在墙上挂了一张无弦琴。无弦琴能演奏吗？不能；那么，陶渊明的“无弦琴”是不是音乐呢？是。关键又是在观念。这里的音乐不是听出来的，而是看出来，更是想出来的。“无弦琴”是老庄哲学“大音稀声”的最典型、最直接的表现。这种象征性行为是超越了音乐物质和生理感官作用而形成的纯粹的观念和精神的结果。

对“什么是音乐”的解释涉及的是音乐的形态问题，对“音乐是什么”的解释关心的是音乐的本质问题。如前所说，形态和本质是不能分隔开来的，这是因为本质——观念的因素才形成了特定的形式，反过来，形式又在很大程度上反映了本质。然而，无论从形式还是本质上来探讨，“什么是音乐、音乐

---

① 彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》(下)，人民音乐出版社，1986，第212页。

术思想其实来自地质学、心理学和社会学(C. Levi-Strauss:1954),有人直陈道:应用于物理和生物现象并能够产生知识的巨大进步的那种研究方法,同样能够应用于对人类社会生活现象的研究,将人类社会视作一个整体进行实证的、归纳的研究是完全应该的(A. R. Radcliffe-Brown :1958)。因此许多比较音乐学研究成果与这些自然科学思想和文化人类学思想有关是不奇怪的,例如霍恩博尔斯特与萨克斯建立的乐器分类体系与生物学分类体系的逻辑类似性,比较音乐学关于"音乐文化圈"的描述与地理学关于地球自然生态圈的理解关系十分密切,C. 萨克斯的世界乐器 23 个文化层的划分与人类学关于文化圈和文化层的理论有明显的思想联系,欧洲中心论音乐思想与社会达尔文主义的文化因缘等,都是显例。在中国,直到 20 世纪晚期还有类似的方法观念见诸论文,主张进行"文化单元区别"的研究和"多层重叠法"等,也可以看作是这种影响的表现(沈洽:1986)。

是什么”的解答是没有标准答案的，它是因文化不同、社会属性不同、人们的思想观念的不同而异的。音乐可以是一种表达、一种精神、一种工具，也可以是一种“无为”的境地。

2. 音乐的社会正统性

《乐记》的首篇“乐本篇”这样说，音是从人心产生的，人心的活动是外物引起的。人心感受外物，使内在感情激动起来，做出反应，就外现于声；各种声互相应和，就发生种种变化，既有变化，又有规律、有组织，就成为“音”；众音组合，构成曲调，用乐器演奏出来，再配上舞蹈，就成为了“乐”。[①]

这是一段非常心平气和的论述“音乐”的文字，它是中国音乐美学的经典段落。就这段叙述而言，它本来应该是有极大的可能会促使中国音乐作为纯粹的“艺术”或“审美”的形式发展起来的。然而，细心的读者会注意到，智慧的公孙尼子（或别的什么作者）在这里游戏了概念。第一个“音”由人心生也，听起来有点“人之初，性本善”的意思。而第二个“音”是在外物作用下产生的，这就有了点与毛泽东主席“外因要靠内因而起作用”的教导背道而驰的味道。尽管文字依然回到了曲调、演奏和舞蹈的“乐”，但是，作者已经为后面他所规定的音乐的本质观念埋下了伏笔。

《乐记》的音乐本质观念是什么呢？公孙尼子接着说，由于人心感应外物，“哀”、“乐”、“喜”、“怒”、“敬”、“爱”六种情感所唤起的“声噍以杀”、“声嘽以缓”、“声发以散”、“声粗以厉”、“声直以廉”、“声和以柔”都不是人心所固有的。所以，先王非常注意用什么对民众进行感化；用礼引导民众的意志，用乐调和民众的性情，用政齐一民众的行为，用刑防止民众的奸邪。所以礼乐和刑政一样，其目的就是为了统治国家和民众。

于是，音乐就有了社会价值和功能的问题。在公孙尼子的理论下，“郑卫之音”——民间小调就是“乱世之音也”，“桑间濮上之音”——乡村歌谣就是

---

① 引自蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注释与研究》，中国美术学院出版社，1997，第6页。

可以这样认为：地理学（主要是地质学分层、自然生态圈思想）、人类学（主要是比较语言学、文化传播论思想）、心理学（主要是刺激一反应机制和"格式塔"理论）三科，是比较音乐学基本的方法观念的来源，物理学、数学和生物学则是主要的工具性辅助学科，这些情况都是自然科学向人文科学的楔入，而这正是19世纪的大势。

另一个比较音乐学的历史背景我们也不应该忽视，即：欧洲在公元1500年以来的殖民地扩张给音乐学的发展带来的巨大"好处"，读一读历史学家斯塔夫里阿诺斯的《世界通史：1500年以来的世界》会对此有深刻认识，他还特别指出基督教文化的扩张本质；若是再读一下J. M. 布劳特教授的《殖民者的世界模式》一书，你一定会大开眼界的，他对所谓超级理论——"欧洲中心论"的犀利批判令人印象深刻。音乐学从欧洲文化扩张中得到了什么"好处"呢？

“亡国之音也”。

音乐的社会价值判断是一定社会对一定音乐活动的认可和接受的标准或规定。这种判断的标准是在特定的社会观念和意识的作用下产生的。比如,美国的乡村音乐是一个大类,在各家音乐唱片店中,乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的,后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大,音乐也随着带过来带过去,逐渐乡村音乐成为了一种全美国性的流行音乐。然而,尽管乡村音乐非常流行,它的作品获得过“奥斯卡音乐奖”,但是,并不是为整个社会所接受的。当然,每个人有其自己的音乐趣味和爱好,这是自然的。可是,在对音乐种类的选择上却也体现了对文化价值认识的偏见。1992 年,我在美国西雅图遇到一位美籍德国中年女子,她知道我是学音乐的,很兴奋。她问我最喜欢什么音乐?那时我才去美国不久,我就习惯地按国内的概念说,我说 Western Music,即“西方音乐”。其实应该说 European Classical Music,也就是欧洲古典音乐。她很惊讶地反问,“Western Music?”。我立即反映过来了,她说的 Western Music 指的是乡村音乐。因为乡村音乐也叫“Country and Western Music”。我立即纠正了我的说法。有些德国人是非常欧洲中心主义的。对于他们来说,只有巴赫、贝多芬、布拉姆斯的作品才是音乐,只有交响乐、歌剧才是正统的艺术。美国乡村音乐在这位德国女子眼里是地地道道的“下篱巴人”,是上不了桌面的,是不“正统”的。所以,她对我这样一位在美国著名大学读音乐博士的人会喜欢乡村音乐不能理解,表示出极端的惊讶。这就是对音乐的社会价值判断,这样的偏见不仅是针对乡村音乐的内容和形式,而且更多的是针对它的文化价值。

对某一音乐的社会“正统”地位的认可和接受不是一成不变的。由于历史的发展、社会和文化的变迁,人们对音乐的理解和接受也在不断地变化。随着观念的变化,那些被观念支配着的音乐的社会价值和“正统”地位也必然变化。美国黑人的爵士音乐从奴隶的小调如今成为了大学课堂里的“古典”音乐,就是这种现象的最典型的例子。

巴西有一个音乐剧。这个音乐剧的故事是这样的:在几十年前,一个巴西白人庄园主拥有大片的土地和牛,也拥有许多奴隶,这些奴隶都是黑人。

首先，是思想观念的拓展。欧洲人终于知道，世界上还有这么多不同于他们熟悉的音乐形态和音乐文化，欧洲之外有着远比基督教音乐文化更为悠久、丰富的极多的各民族音乐文化，“世界音乐”观念方得以建立，人种音乐学思想方可能产生，比较音乐的方法也才有必要，比较音乐学学科才真正可能诞生，洛秦所说的“他异”也才真正可能。

其次，是研究材料的极大丰富，没有走遍世界的殖民者的异文化兴趣，“柏林人种学唱片档案馆”怎么可能在1938年就已经收集到一万多张蜡筒式唱片？目前该所收藏的各式录音资料达十万份之巨，这些十分宝贵的人类声音文化涉及了欧洲、亚洲、非洲、大洋洲、拉丁美洲，几乎覆盖了整个地球！它们成为欧洲音乐学者研究学术课题的资料宝库，没有这些材料，欧洲的许多音乐学成果是无法想象的。

再次是给音乐学家们带来了无数的学术问题，自然也因此产生了许多

虽然当时巴西依然实行着奴隶制度，但是庄园主和奴隶之间的关系比较和睦。在地位、权力和财富上虽然两者间差距很大，但是在感情上庄园主和奴隶已经是比较融洽了。这位庄园主有一个非常喜欢的男奴隶。这个奴隶不仅身强力壮、心善忠诚，而且还做得一手好鼓、唱得一手好歌，深得主人欢心。

黑奴有个漂亮的妻子，怀孕了。有家庭和小孩的读者都知道，女性在怀孕时的许多要求是离谱的、不着边际的、异想天开的、难以办到的，但是做丈夫的又必须要设法去完成的，哪怕是刀山火海也要上，哪怕是阴间地狱也要下。这不单单是丈夫要努力使得妻子快乐，完成一个男人的职责，更重要的是，妻子肚子里正怀着他的孩子。妻子的无理要求你可以不管，但是，一个幼小的生命正在成长，他(她)的需要你不能不管。在这种前提下，妻子的要求就成为了幼小的生命对他的父亲发出的命令，这是没有任何理由来拒绝的。特别是在吃的方面，如果妻子说她要吃天上的星星，那丈夫好像恨不得真的要上天去摘下来似的。

一天，怀孕的妻子对黑奴丈夫说，她想要吃那头牛的肚子。丈夫问，哪一头牛。妻子告诉他是那头。黑奴听了后，全身吓得直冒冷汗。他对妻子说："你好吃不吃，为什么偏偏要吃那头的?"妻子说："我就要吃那头的!"

这是一头什么牛的呢？这是庄园中最健壮、威武的领头牛，是庄园主最宠爱的牛。这头牛似乎是庄园主的化身，庄园的象征。要将这头牛偷来杀了，吃它的肚子，这还了得！所以黑奴吓得浑身颤抖。他又对妻子说："你不要命了是不是?"妻子回答："即使不要了命，我也要吃!"

黑奴非常爱他的妻子，他是一位非常称职，而且是刀山敢上、火海敢下的丈夫和父亲，他完全理解，这不是妻子的无理或失去了理智，而是那幼小的生命正在呼唤着他的要求。那是一道不可抗拒的"圣旨"。于是，那头牛被杀了，牛肚被吃了，丈夫的使命完成了，妻子的要求满足了，大祸也闯下了。

这对黑奴夫妇闯下了大祸后，知道他们的性命难保。于是，逃离了庄园。庄园主发现领头牛被杀，命令人马追逐逃亡的黑奴。在巴西早期奴隶制中，除了主人、奴隶，还有一类人，就是混血种的人。这些人的地位比黑人要高得多，在庄园中担任管家、领班、工头之类的职位。所以，前去追逐逃亡的黑奴

可贵的研究成果。如果没有德国人的努力，没有霍恩博尔斯特和库尔特·萨克斯的乐器分类体系，今天还精心保存在柏林各乐器博物馆的多达500件世界各民族乐器所展示的人类音乐物质文化将是怎样的一片混乱而无法科学地认识？正是因为音响资料的极多积累，才使人们意识到客观表述这些有着极大差异的各民族音阶十分必要，埃利斯发明的“音分标记法”，把对音乐特征的文学修辞形容改变为数学语言描述就很有价值；也因为音乐学已经有了世界性学术视野，拉赫曼才能够涉及印度音乐、阿拉伯音乐、日本音乐和犹太音乐，产生出像《东方音乐》这样的重要成果；亚伯拉翰那些建立在现代心理学学理基础上的大著也才有可能产生，如《绝对音感》；萨克斯是个著述甚丰、涉猎极广的比较音乐学家，有《世界舞蹈史》、《乐器的精神史》、《乐器学》、《东西方古代世界的音乐起源》、《实用乐器词典》、《乐器分类学》、《比较音乐学》等著作享誉学界，但试想，没有历史条件提供

的人马就是这类人。这类人处于奴隶和主人之间，他们为主人干事，但是，感情却是向着黑奴的。

这对黑奴夫妇被抓到了。但是，追逐黑奴的人没有立即将黑奴带回庄园。领班派了一个聪明人来向主人报告说，人抓到了，怎么处理。主人说，都杀。聪明人说，女黑奴怀有身孕，马上要分娩，怎么办？主人想了想说，免杀，但是，男黑奴，要杀。聪明人说，男黑奴声称要自杀，怎么办？主人说，不管，要杀。聪明人又说，杀了男黑奴，没有人为你做鼓了，没有人为庄园唱歌了怎么办？主人犹豫了。聪明人继续说，他是你最喜欢的奴隶，杀了他后，你想他了怎么办？主人反问聪明人，你说怎么办？聪明人说，罚他为你用那牛的皮做十只最好的鼓、为庄园唱歌十天十夜怎么样？主人说，好，就照你的办。

一场大祸就这样解决了。这个故事反映了奴隶与奴隶主之间感情、地位的微妙的关系。它原来是一个在街头巷尾传说的说唱性故事，而且在巴西废除奴隶制度前是被禁止演唱的。然而，一时间这个故事突然被广泛地传播开来，竟有人把它搬上了舞台，这正是奴隶快要解放的时刻。这个故事最终成为了音乐剧，成为了巴西音乐文化中的一个重要里程碑。

正统与非正统之间的关系是相对而言的，是会随着社会结构的改变、人的观念的改变而“时过境迁”的，“下篱巴人”成为了“阳春白雪”。

3. 音乐作为表述文化和感情的媒介

一位女学者在她的著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》[①]中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦命运等迷朦之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是什么？

它（自然、社会）是什么？我（个体、群体）是什么？此生彼岸又是什么？

---

① 周凯模：《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》，云南人民出版社，1992，第1页。

的极为丰富的研究对象，这些学术成果缘何产生！当然，一个并非顺便提到的现象是，这些19世纪或20世纪初的音乐学术成果，常常不自觉地流露出欧洲中心论思想或欧洲文化特宠论观念，对非欧音乐的研究比较也常常有价值立场上的令人不愉快的观点，当一些欧洲著名知识分子把非欧人类种族与动物作比较的时候，对音乐的一点不恭敬算什么呢！只是在当代文化人类学的思想发展中已经认识到，研究者的情感态度和价值立场对研究结果是有不可忽视的影响的，正如在洛秦充满真挚情感的音乐叙事中你可以发现他的“文化的同情”和“心灵的相通”。因为，“音乐的论说是一种情感的经历、心灵的表述，也是理性的认识过程”，非如此，则不能更好地认识每一个“自我”，理解每一个“他人”，当然也不能认识和理解“音乐”与“文化”的关系，俾以为洛秦此论确矣！

有意思的是，“比较音乐学”在名称上并没有种族思想的外露痕迹（比较：

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么地平乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来喧叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

因此，音乐的一个重要作用便体现在了礼仪传递中。

我们没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它来作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命。”

在中国“青铜时代”这个大环境中产生的编钟编磬乐器，可以说也是音乐与礼仪同等意义的集中体现。钟，以青铜制作而成；磬，为石头所作。不同尺寸的钟磬，发出不同的音；根据音高次序排列成组，构成编钟编磬。本世纪70年代，考古队的人们在湖北的随县，从已经埋葬了两千年而有余的曾侯乙墓地的泥土中，一件又一件地抬出了一个庞大的编钟编磬乐队。音乐学家、考古学家、历史学家们，围着65枚按尺寸大小排序的编钟、46件按声音高低排序的编磬，以及鼓和其他乐器共一百又二十五件，面对这组先秦华夏音乐文化的杰作，极为惊讶。学者们再细心地看，发现了更多有意思的东西。那悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有雕刻成龙、鸟和

Comparison),却实际上多少带有种族偏见或文化歧视;相反,后来出现的"民族音乐学"虽然特别强调文化价值中立,却常常因为名称中的"民族"(Ethno)一词的外文形式含有人种学的色彩而遭人批评、误解。

成柳成荫有心无心之间,历史已悄然发生了变化。

到欧洲经过两次世界大战,比较音乐学便基本瓦解了,有人说,这个学科转移到美国以后更是面目全非,经过一个欧洲音乐学与美国人类学的磨合期,到1950年荷兰音乐学家孔斯特(Jeap Kunst :1891—1960)提出"民族音乐学"的学科观念,本学科才正式进入第二个发展期,Ethnomusicology一词开始流行起来。这期间,有许多思想和观念是促生民族音乐学在历史学家看来,"民族"这种"特殊的文化的人造物"是近代的产物,尤其是18世纪末才出现的"想象的共同体",具有超地域认同、想象的关系和集体情感这三个特征(B. Anderson :1983);其出现是历史的必然,按霍布斯鲍姆的观点,民族和民

花瓣的铜套；立柱为6个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩…… 整套乐器极其富有象征意义。我曾经在一篇题为《从声响走向音响》的青铜钟研究论文中写道：

> 钟磬在当时所体现的"金石之声则若霆"，"金声也者，始条理也"等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈现给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威慑的力量，不仅表现在"钟鼎为祟"、"形象之可骇怪"上，而且它们主要是作为自然之声的"再现"，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连它们的支撑架都必须具备这样一种"兽"、"宏"面目和神情，才能与之相匹配，才能够得上充当"钟神"的奴仆。青铜钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象，另一方面它们本身就是恐怖的化身，保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在了它们的身上。同样，从它们的形象中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。[①]

在音乐礼仪行为中，不同社会、民族和部落的具体内容是不一样的。其中另有一个重要的作用是象征人生成长的过程。在印度的乡村，可以看到这样的礼仪，即一个幼儿的头发被削下来供祭给女神。在这个礼仪中，人们演奏特定的音乐来完成这一过程。在印度乡民的观念中，它象征了一个孩童从"被玷污"到"洁净"的转换。

科西嘉是一块欧洲小岛，由于地理位置的特殊，几个世纪来一直受到战争的骚扰。腓尼人、罗马人、希腊人、拜占庭人、汪达尔人、哥特人前后都在科西嘉岛屿上显示过他们的武装和威力。这种冲突一直延续到1768年，科西嘉这块小岛成了法国的领土之后，才算缓解下来。战争的痕迹、政治上的冲突、民族间不和的历史都在科西嘉民间音乐和歌唱中体现出来。科西嘉人的

---

① 洛秦：《从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》，载《音乐艺术》，1988年第2期。

族主义是19世纪的历史核心(E. Hobsbawm :1980)。其实,民族观念作为思想种子早在19世纪的德国就已经种下了,我们只要了解一下赫尔德的文化民族主义思想、威廉·洪堡特的语言民族主义观念以及马丁·海德格尔的国家民族主义立场,便可以理解,为什么在20世纪上半叶会出现“音乐学”前面的“民族”一词了(当然,民族音乐学前面的“民族”和民族主义前面的“民族”的外文形式很是不同,在前者是Ethno,在后者是Nation,也反映了观念的重要差异,Ethno更近于指自然人群,Nation则是指政治人群和文化人群。见E. Gellner:1997),孔斯特只不过适时地把它说出来罢了,更何况19世纪产生了那么多民族作曲家,出现了民歌复兴运动和许多民间音乐研究者,如匈牙利音乐家巴托克(Bela Bartok:1881—1945)和科达依(Zoltan Kpdaly:1882—1967)那样的杰出人物。

与音乐学术关系极大的相关领域正在发生重大变化,随着文化人类学的

圣歌就是告诉了大家这样的故事。科西嘉人在苦难、灾难中，将心灵转向了教堂，人们希望从那里得到解答、得到帮助、得到安慰、得到寄托。然而，这种圣歌不像中世纪时期的格里高利的圣咏。中世纪时期的格里高利的圣咏不是为人唱的，而是为神、为上帝而唱的。歌咏者很清楚，他们所唱的不是他们自己的声音和旋律，他们只是耶和华在人间的嗓喉，唱的只是耶和华要告诉世人的话。在格里高利的圣咏里，没有人情，没有感情，更不会有激情。相反，科西嘉人的圣歌是为自己而唱的，唱的都是自己的故事，自己要想述说的话。虽然他们也在教堂里唱着这样的歌，但是，这些歌是有人情味儿的，有人性特点的。科西嘉人是想要告诉耶和华有关他们的苦难、他们的生活、他们的历史。在一样的教堂唱着几乎是一样风格的圣歌，但是，讲的却是完全不同的故事。

我们常把音乐比喻成为一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想、甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊的"语言"的认识和作用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的"音乐叙述"性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它"自己说着自己的话"，就像欧洲交响乐有着"自己的语言"，中国京剧有着"自己的腔调"，印度尼西亚"加美兰"有着"自己的音程语汇"，印度 Raga 有着"自己的微音体系"，等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述"音乐叙述"时，就能注意到这些"自足自给"的"音乐叙述"是一种历史文化的积淀。

我们来看几个不同民族中的"文"和"乐"的关系。在欧洲音乐史的很长一段时间中，歌曲不是那么地被重视。特别在十八世纪，人们认为歌曲是与声乐艺术的纯音乐处理不相容的。过了一个世纪，到了舒伯特手中，歌曲获得了划时代意义的生命。舒伯特的做法是，有意识地将和声以及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与歌曲旋律同等重要的地位。旋律不再是因为诗文才有价值，而整个歌曲就是一个完整的纯音乐的机体。在声乐中，将音乐旋律的

发展，以摩尔根为代表的“单线进化论”遭到猛烈批评；在思想哲学方面，普遍主义的哲学基础——本质主义被深刻怀疑；而人文社会科学的研究则从对普遍本质的追求转而强调文化差异的合理性；正是在此思想形势之下，学界才可能有“民族”共存、“文化”多元的思想并建立所谓“人类心灵一致说”，也才可能产生像弗兰兹·博阿斯(Franz. Boas :1858—1942)那样的特别强调文化差异的合理性的“文化价值相对论”。许多美国文化历史学派的人类学家、音乐学家对民族音乐学的诞生有过重要贡献，早期的主要有 F. 博阿斯、J. W. 福克斯、A. C. 弗莱彻、F. L. 富里舍、F. 登斯摩尔等，后来则有 H. 罗伯茨、G. 赫尔左格、M. 胡德、B. 内特尔、J. 布莱金、A. 西格以及 M. J. 赫兹科维茨、洛马克斯、A. 梅里亚姆等人。今天民族音乐学引为自身独特性的一些思想观念，主要是来自美一英文化人类学，美国的文化历史学派和英国的功能主义学派都对本学科产生了深刻的影响。

地位不断地加强和提高的就是歌剧。歌剧发展的走向是一条通往人声不断地屈服于管弦乐队的道路，不断地将交响化的思维引入歌剧使人声仅仅作为整个作品中的一个乐思的过程。这样的局面在瓦格纳的“综合艺术”式的戏剧音乐里发展到了极端。在瓦格纳的戏剧音乐里，不用说“文”在音乐中的作用，就连人物都在狂风暴雨般的音乐音响中消失了。音乐学家这样评述：“在巨大音响的戏剧中，他们出场了，参与了；但是他们是无能为力的，他们完全被交响乐的浪潮卷走了。在热情的高潮中，他们说的话变得无足轻重了，因为他们是小卒子，他们失掉了自己的身份，他们瓦解了，毫无戏剧性地消失在音乐中，在纯音乐中。”①

这样的结果是一种思想和哲学的体现。舒伯特的歌曲、十九世纪的歌剧和瓦格纳的戏剧音乐是一个音乐摆脱语言文字、超越语言文字的过程。就像瓦格纳认为的，管弦乐应该是音乐表现的最重要的工具，它的使命是表现文学所无力表现的东西。这种论点正是符合了十九世纪音乐文化的根本观念：“音乐不论同什么东西结合，它必须保持其统帅地位。”②

中国音乐中的“文”与“乐”的关系正好和欧洲音乐中的情形相反。以“乐”来传达意思、表现感情是有的，但是中国民族音乐特征却是以“文”来化“乐”的，也就是说，音乐是建立在文辞语言的基础上的，是“依字行腔”的。最典型的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的？它不是像现代作曲家那样“作曲”作出来的，不是设想一个动机然后再发展成一个作品的，也不是以音乐来带动歌词内容的，更不是只听旋律就能够理解文字的意思的。昆剧的音乐是地地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其“打谱”和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能“打谱”的，也是不能演唱的，比如，一行华丽浪漫的七个平声字，“打”出来的音乐要么是七个Do，要么是七个 Mi（或别的什么音），是不能成调调的。其中，“打谱”演唱中

---

① Paul H. Lang，*Music in Western Civilization*，引自该书其中章节的中文版《十九世纪西方音乐文化史》，人民音乐出版社，1982，第 210—211 页。

② 同上，第 213 页。

自梅里亚姆以来，学术界的通识是：民族音乐学研究的是“文化中的音乐”或“音乐中的文化”，这便打破了比较音乐学柏林学派以旋律的音高分析、调音方式、乐器音阶的音高测量为主要课题，以研究音乐导致的心理变化过程为学科目标设定的做法，而把文化背景、民族志、语言学纳入本学科，因此，民族音乐学一开始就是一个综合性极强的学科。“民族音乐学是音乐学的一个部门，以调查研究各民族的音乐的构造、特征、各民族的音乐与地域性环境的关系、与该民族的历史以及文化的联系为目的”（山口修：1977）。其研究对象大致有三类：无文字的自然民族的音乐；高度文明的非欧民族的音乐；欧亚文化民族的民间非专业音乐。虽然学术界对民族音乐学的定义因为侧重点有不同而互见差异（伍国栋：1997），还有人说它是各个学科交汇的十字路口，其研究对象也逐渐从专注于非欧音乐、各民族传统音乐转向了更广阔的文化领域，如当代民族音乐学研究把欧洲或北美城市音乐、流行音乐纳入自己的

对字的“头、腹、尾”的“切韵”是有严格要求的，文辞的格律结构中板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言，不认识字辞、不了解词意、读不懂诗文，是听不懂昆剧的唱的，说实话，也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。古代的曲家们的论述是最好的总结：“五音以四声为主，四声不得宜，则五音废矣”（魏良辅《曲律》），“声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀。”（沈宠绥《度曲须知》）

中西两种不同的“文”与“乐”的态度是和各自的语言性质有着根本性关系的。中国语言是一种声调语言，它自身的“音乐性”一方面限定了中国的曲唱发展为完全纯音乐的声乐形式，另一方面却也是为中国民族的曲唱建立了坚实的基础，而成为了自己的风格特征。欧洲语言基本是拉丁语系，不是声调语言，每一个词的特性是在重音和音节上。不规则的重音和可以分离的音节，在语言的功能上没有为音乐产生直接影响。也因此，欧洲音乐的发展在它很早的时候就脱离了文字和语言，向着纯音乐的总体方向发展。

音乐与语言相互关联，特定的语言会产生特定的音乐风格。在世界上许多国家和民族的音乐中体现了这样的现象。一次在美国课堂里上非洲音乐的课，教授让我们辨认音乐风格与语言的关系。亚洲语言对于我来说当然是容易些，欧洲语言中的一些还可以辨认，但是由于对非洲文化不熟悉，当时有一首是以非洲恩戈尼语演唱的歌，我辨认不了。可是听了之后印象非常深，因为，这种语言在说话时带有打舌头的节奏声。起初，我还以为是演唱者边唱边敲着什么乐器。事实上，其语言本身就是如此。这样，恩戈尼语演唱就有了自己的特征。

4. 音乐对人的社会化作用

对音乐的认识是在一个人的社会化过程中承袭下来的，这种过程可以是自觉，或者是不自觉的。不自觉地接受对一种音乐的认识，是在特定社会文化里耳濡目染中形成的。从家庭、学校、政府和整个社会的语言和宣传中有意识或无意识地给音乐确定了性质。比如，贝多芬的交响乐是“高尚”的，非

学术视域，关注民族民间传统音乐与现代城市音乐、流行音乐的互动影响等，不过一般来讲，在强调口头传统文化—民族民间音乐作为自己的研究对象的重要意义这点上则还是一如既往。

在中国，民族音乐学作为一个学科，是在20世纪80年代初才正式建立起来的。不难理解的是，虽然我们有着极其悠久的重视民间音乐的传统，“采风”制度可以追溯到两千年前，却向来缺乏一个有自己科学规范的学科、一个学术部门来研究它，这种重视民间音乐的传统要么从政治意识形态出发以达到“观风知政”的目的，要么落入文人士大夫的文化雅趣而成为类似“有古玩而无考古学”的状态。近代以来，我们自然是既传统又现代的，“风”还是要“采”，研究也已开始，只是仍然没有学科规范，类似蔡元培先生从德国引进美学，20年代有王光祈先生从德国引入比较音乐学，奇怪的是蔡先生发生了很大的社会影响而后者几乎无声无息，而更叫人诧异的是这一现象音乐界竟没

洲土著人的歌是“低贱”的，“革命歌曲”是“进步”的，“黄色曲调”是“反动”的，莫扎特的音乐是“优美”的，泰国的 Sawu（一种椰子壳做的拉弦乐器）是“不堪入耳”的。这类不自觉地接受了的音乐观念不仅反映在音乐的作品上，而且还反映在音乐从业者的社会地位上（在本文之（一）中已有论述）。

另一方面，对音乐的认识是一个自觉的接受过程，即有意识地学习音乐、从事音乐。有意识或自觉地来认识音乐的过程，大多是通过掌握一件乐器（包括人声）、使用音乐或聆听音乐来完成的。从现象和形式上来看都是一个目标的，但是，其动机或目的却是大相径庭的。许许多多的人从学习音乐到成为音乐家是把音乐作为职业来从事的。这样一来，音乐成为了一技之长的产物；有一些是觉得音乐是一门崇高的知识，学习和了解音乐是人认识自己、认识世界所必备的；还有不少把音乐看作是修身养性的手段，是有助于完美自己的精神和生理形象的。视音乐为生命者为另一类，这是少数者。对这一类人的划分不是按专业或非专业或掌握音乐技术的能力高低来进行的。这是一种人对生活的态度和方式。这类人是将音乐作为其生活目的的，而不是手段的，他们应该是属于生活的真正的诗人。我在体验“美国街头音乐家”的文化旅程中，遇到了一位我称之为“生活的真正的诗人”。我这样记叙道：

彼特是我在肯特大学读书时的邻居，可是，起初我们只是见面说声“Hi”，没有过交往，所以一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天，我的车钥匙和房间钥匙锁在车里，拿不出来了，彼特正好在停车场修他的车。彼特就主动来帮我，折腾了好半天，才解决问题。就这样我们熟悉了。我们的交谈是从他的车开始的。他只花了一百元买了这辆车。别以为美国车子真那么便宜。彼特买下时，这辆车是报废了的。因为彼特是一个机械师，在大学读的是机械专业，是修车好手。这辆具有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮，以及平时对他的印象，不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以，我小心地问他从事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说，说来话长。我建议上楼去，请他喝啤

有任何人质疑过。这不能不令人深长思之：究竟是因为中国音乐学术不需要比较音乐学呢，还是另有什么学术利器不必求人呢？甚或有什么学术之外的难言之隐不便告人？改革开放后立刻引入了这个在中国沉默了60年的学科是偶然的吗？洛秦直到20世纪90年代去美国留学时还"非常不自觉的"、"稀里糊涂地"选择了音乐人类学—民族音乐学，这岂只是一个学子的尴尬？好在，他的"稀里糊涂地进来，或许将来能够比较清晰地出去"的愿望没有落空。列维·斯特劳斯说："人类学像数学或音乐一样，是极少数真正的召唤(vocations)之一。人可以在自己身上发现到这种召唤，即使是从来没有人教过他。"(《悲哀的热带》)无疑，洛秦听到了这个召唤。

观察一下我们自己近几十年的民族民间音乐研究的成果就不难发现，虽然也有人在谈目的、原则、方法、范围、问题，却很少有"统一的学科意识"，即：一个学科对自己的研究对象、研究方法、思想观念及其相干性的自

酒。我拿着啤酒,一进他的房间,一下被他的吉它、谱架、唱片和房间里的特殊的布置惊愕了:我竟然没有发现,看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想象空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后,开始讲他的故事。他大学毕业后,去了底特律——汽车工业城,有一份象样收入的工作。不久,就和一位比他年长的女子结了婚。由于年龄的差别,更由于彼特将所有业余时间都用于学习和演奏音乐,精力不在公司工作上,一直得不到加薪,两年后,婚姻离异。彼特在纽约生活过,还去过新泽西,半年前来到了这里,加入一个朋友的乐队。凭他的技术,找一个好收入的工作很容易,但是,他不愿意,因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据,所以只能开几乎天天要修而且时时会死的车。他很喜欢这把吉它,但是眼下付不了六百元买下来,只能先付五十元的押金借用,慢慢酬资来付余款。我听了有点难过,说可以借钱给他。彼特说,谢谢,他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间,因为这工作很赚钱。他说,修车行需要固定工作时间,他常要外出演出,这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以,他现在为了保证能演奏音乐,就找一些时间灵活的餐厅工作,只要不饿肚子就行了。他在街头演奏,在酒吧演奏,也在为艾滋病募捐义演中演奏。靠这样的生活方式支持着他对音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴,演唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友,一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后,我问,他对自己的生活方式是怎么想的。彼特轻声地回答说:"我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西,只有我的感情和音乐才是真正属于我的。对人生没有特别高的要求。只希望,有一天我离开人世,别人说,彼特是个好人。"①

当时听了彼特这番话,以后想起这番话,现在给读者复述他的这番话,我一直是很感动的。人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。

① 洛秦:《美国街头音乐家》(下),载《人文地理杂志——山茶》,云南社会科学院,1999。

觉。这些研究与民族音乐学研究的不同,并不在于对象方面(它们都研究民族民间传统音乐),某些方法也可以认为它们有一点相似之处(下乡采风和田野工作),但是最重要的区别却是学科观念和学术观念的差别,我们传统的民族民间音乐研究并没有或者很少有如:“文化中的音乐”的观念、“文化价值相对论”思想、“他者与自我的关系”的认识、对所谓 Emic 与 Etic 两种立场的方法意识、音乐行为与文化方式的关系等观念,即使是都重视民间口头音乐传统,“采风”也不等于是“田野工作”,因为后者是在非常明确的学科观念和方法论的原则上进行,了解现代民族志的价值和准则的基础上开展的(B. K. Malinowski:1922)。所以也不奇怪的是,在 80 年代引入民族音乐学学科概念之前,我们的民族民间音乐研究成果的特点主要是“描述的”而不是“解释的”,主要是“音乐的”而不是“文化的”,主要是“归纳的”而不是“演绎的”,其学术兴趣也主要是“经验的”而不是“理论的”。这里并

谁会想到，开着一辆“玩世不恭”样式之车的主人是一位对精神和人格有如此境界的流浪音乐家。记得刚到美国的那年，一位朋友对我说，中国人没有信仰。我听后震动很大。对于缺少信仰的民族来说，“没有信仰”是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是，事实上其所指的内容实在是太沉重了。在我看来，不少同胞们所加入的这个教会或那个主义，都不是信仰。信仰是没有功利的，不是做给别人看的，不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的，也不是以信仰作籍口来逃避什么的，而是内省的，自尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。这就是为什么我一直惦念彼特，也就是为什么我给读者讲他的故事。

结束语

在前言中提到，达尔文错误的观点因为积极地被接受，影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年。这是因为“欧洲中心论”借用了“进化”含义并将之推向了社会文化的领域。欧洲种族、文化优等的思想紧紧地抓住了这个“契机”，将“进化”作为理论依据来划分其他文化的“先进”与“落后”，从而实现欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。

达尔文正确的观点因为消极地不被接受，阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。达尔文说，人类的诞生地是在非洲，理由很简单：“在世界上每一个大的区域里，现存的哺乳动物都与在同一区域产生出来的物种关系密切。非洲现在生存有大猩猩和黑猩猩两种猿。因此，非洲过去可能生存有与它们密切相关的绝灭的猿类；而现存的两种非洲猿是人类最近的亲属，因而我们早期的祖先更可能是生活在非洲，而不是其他地方。”[①]虽然现在的事实证明达尔文的理论是正确的，但是，人类学家们却极其不愿意接受他的观点。这是因为人们以殖民主义的眼光来看待非洲。非洲——“这个黑暗的大陆”，绝不可能是如此高贵的智人，特别是欧洲优等人种起源的地方。

---

① 理查得·利基：《人类的起源》，上海科学技术出版社，1995，第1页。

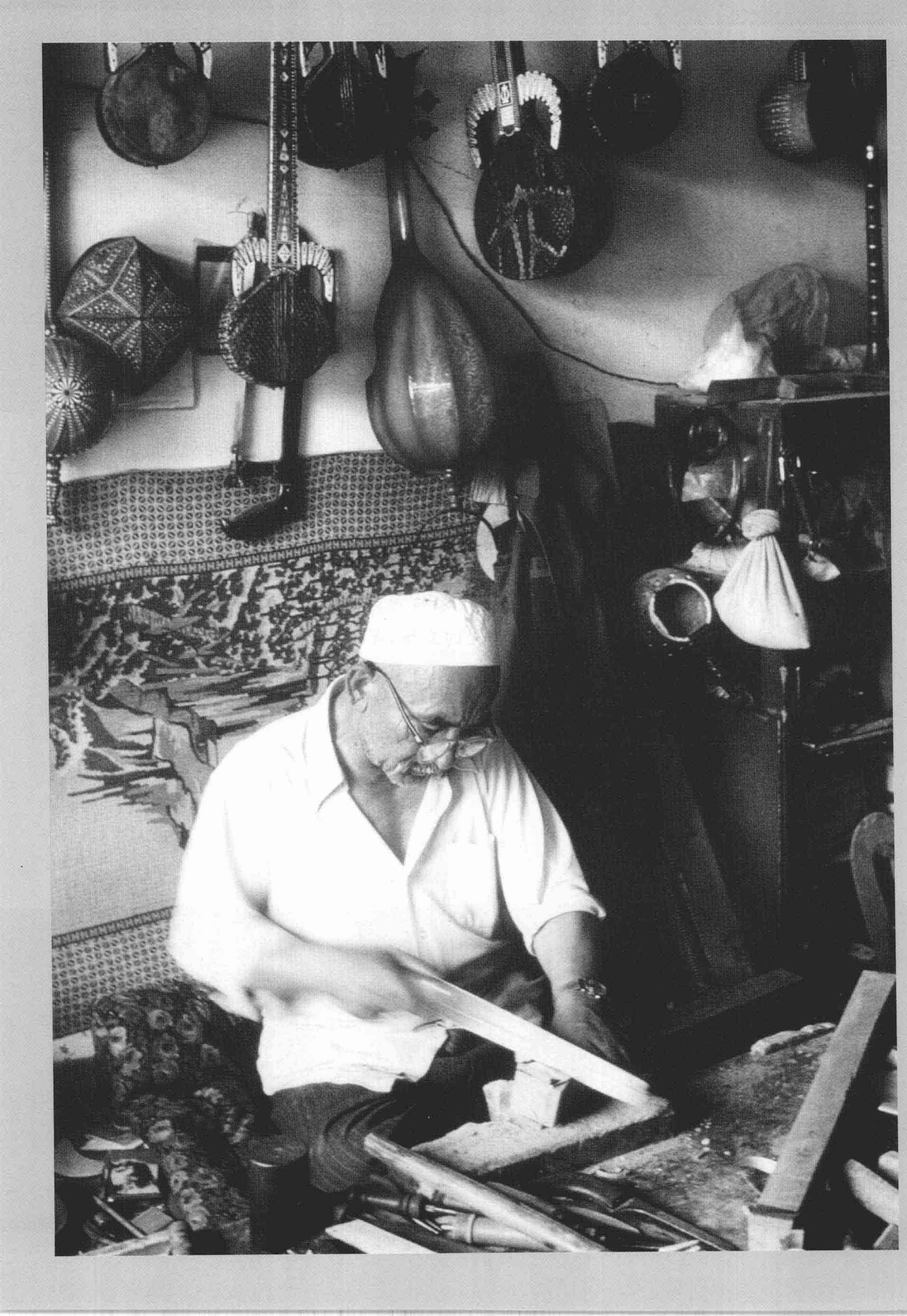
非在作价值判断，不是在对“肯德基”与“肉夹馍”作好坏高低的评价，而是指出它们的差别。中国民族民间音乐研究的学术现状暗示着这样一点：它与作为外来学科的民族音乐学并不是前后一系的关系，我们的民族民间音乐研究有着自己强烈的中国特色，两者之间并不存在实际关联的学科谱系或学术嬗递关系。

民族音乐学的学科视域主要集中在哪里呢？这样几点是重要的：

音乐作为人类声音文化，与其他社会文化有何联系？这就是所谓音乐的外部构造——“文化脉络研究”；而音乐自身有着怎样的文化特质，反映出人类文化的哪些方面？此即音乐的内部构造——“音结构的研究”；而作为方法论观念，不论是什么样的研究立场，都必须把音乐植入其原生的文化土壤中，通过音乐来观察和发现具体的个人或族群在其文化中的思想、观念和行为。在笔者看来，民族音乐学要研究音乐的物质文化（乐器以及

以上的“达尔文现象”是一种观念影响人类认识的典型例子。这种现象应该在对世界各民族的音乐文化的理解和认识的问题上认真地吸取教训。避免这种充满感情色彩的“接受是因为愿意接受”和“不接受是因为不愿意接受”(不论它们正确与否)的偏颇,是为当今民族音乐学所倡导的。

与乐器有关的社会文化)、音乐的制度文化(乐制、律制及音乐的创作表演体制)、音乐的精神文化(超越性追求、审美意识、精神指向和族性心理特征)等,几乎涉及了人类文化的所有层面。民族音乐学内部的矛盾是:一方面强调个民族音乐的差异,同时又企图找到人类音乐的共性,这就是本学科的内在张力,也是其探寻新的学科观念和研究方法的原驱力(B. Netel:1977)。这就不能不把自己置于文化的立场,不能不是整体的研究,不能不是"全观"的方法论,如是,也就不能不走向文化的科学,音乐文化人类学或文化音乐学的出现是为必然。



三、音乐的意义在不同的民族和文化中

音乐的属性是多方面的，根据不同的场景，有时是审美的，有时却是象征的。这是音乐活动的特性，一方面人们把这种审美性质或象征性质赋予音乐，另一方面，人们又用音乐的审美性质或象征性质来表达我们的感情和思想。然而，在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。

在捷克作家米兰·昆德拉的小说 Immortality，即《不朽》中有这样一个情节。小说中的人物 Agnes(阿格尼丝)小时候，从父亲那里学会了一首德国小孩人人会背诵的歌德的诗：On all hilltops / There is peace，In all treetops/ You will hear / Hardly a breath. Birds in the woods are silent. Just wait, soon / You too will rest.①中文的大意为：所有的山顶 / 一片寂静，所有的树端 / 你不能听见 / 一声叹息。鸟儿在林中无语。只是等待，不久 / 你也将休息。

当时和父亲一起散步时，Agnes 朗诵这首诗，觉得它是多么的美妙，父女俩禁不住在最后一个词上大声高喊，让声音在周围回荡。最后一次同读这首诗，是 Agnes 守着父亲去世的前几天。直到那时，她才意识到，这首儿童们喜爱的天真烂漫的诗句，竟然还会有着死亡的含意。Agnes 握着慢慢在离开人世的父亲的手，眼泪和诗句在叙述这样一个声音：不久，你也将休息；林中树端上无语的鸟儿在等待着寂静和安宁。

以上的例子说明，艺术的属性是多方面的，根据不同的场景，有时是审美的，有时却是象征的。这是艺术活动的特性，一方面人们把这种审美性质或

① Milan Kundera, *Immortality*, *trans*. from Czech by Peter Kussi. New York: Harper Perennial. 1990, p. 26.

我们把本学科发展历史作三个阶段描述，但是要注意，这三个阶段并非截然分明，而是互有交叉楔入。就在比较音乐学式微的时候，其方法观念和学科生命也没有完全消失而是延伸进民族音乐学中，不仅“比较”始终是民族音乐学研究重要的方法，而且柏林学派的思想观念如乐器分类学、音乐文化圈概念等还有某些影响；而正当民族音乐学勃兴之际，音乐人类学几乎平行地在美国发生了，虽然有 M. 胡德那样努力把民族音乐学的人类学倾向引向音乐学方向，人类学方法和观念还是极大地影响了民族音乐学，许多人类学家参与到这个学科中并产生重大作用，1964 年梅里亚姆《音乐人类学》的出

象征性质赋予艺术,另一方面,人们又用艺术的审美性质或象征性质来表达我们的感情和思想。音乐作为艺术中的一类,它的情形是同样的。然而,在具体的音乐活动中,特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。

一般地说,“意义”一词指的是,当一个人把对某一物体的认识安放在他所经历过的情景中,该物体就会对这个人产生一定的意义。也就是说,一件事物对某人所发生的作用是与他(她)的经验世界有着非常直接的关系。[①]

在理论上,对“音乐的意义”的讨论在民族音乐学中是一个带有哲学性的认识,它实际上所涉及的是音乐符号学的内容。符号学(Semiotics)是对符号、符号体系和它的表述意义的一门学科。最早提出符号学的是美国思想家 Charles Peirce(1839—1914),之后瑞士语言学家 Ferdinand de Saussure (1857—1913)对 Charles 的学说作了进一步发展。从广义的角度来说,符号学是一个综合性的学术领域,它包括人类学、社会学、文学等其他人文学科,其目的是为别的学科提供一个视角,即从符号体系来认识人本身以及他的所有。

从社会学意义上来说,符号就是文化的产物,是人们实际经验中的一部分,无论符号是被接受或创造,对符号的反应都将与个人的和社会的整个的集体记忆相关联的。音乐符号学(Semiology of Music)的着眼点就在寻求人们在文化中的对音乐的意义的不同认识和理解。比如,贝多芬的《第五交响乐》的主题对一个德国人来说,它可能是他的民族文化的象征,对一个音乐学生来说,它可能是贝多芬音乐的标志,对“文革”的红卫兵来说,他们可能把它视为“帝国主义”的产物或者理解为革命性的“造反有理”的号角声。因此,对音乐的意义的认识既是经验性的,也是认识性的。当这种经验性和认识性从

---

① 参见 Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press. 1990, p. 9.

版和1968年洛马克斯的研究正式标志着音乐人类学的诞生。

从学科体系的关系来看，音乐人类学当然是文化人类学的分支，是音乐学的一个部门，是关于音乐的文化科学。音乐人类学的产生，与民族音乐学当年的出现一样，有着相关的思想背景，主要是作为“文化科学”的文化人类学观念的影响。文化人类学的名称和学科系属关系，按国别和见解的不同而有不同，但比较通行的是20世纪人类学的大本营美国的体系，所以也有人认为音乐人类学是指英语国家的民族音乐学研究。按学界通识，关于人类的统合的研究，称为人类学(Anthropology)，分为“自然人类学”(Physical anthro-

个人感受扩大至特定范围内的群体共识时，音乐的意义就具有了民族、社会和文化的特性。

本文将从音乐的象征性、音乐的外延和内涵、音乐的审美几方面来论述不同的民族和文化所涉及的“音乐的意义”的问题。

1. 音乐是象征的

象征性质集中体现在符号的运用上。从一定意义上说，整个人类世界就是一个象征系统。人的名字是符号，一个个体的人对社会来说是符号，而特定的文化价值对人类的大环境同样可以看作为符号。因此，象征贯穿了人类的整个生活领域，它对人们的思想意识、心理情绪、行为活动的规范起着巨大的作用。

“街头音乐”一词可以作为一个特定的符号来认识。对于大多数人来说，“街头音乐”是街道上破衣烂衫的“卖艺”者的同义词，它成为了“乞讨”意义的符号。对于某些人来说，“街头音乐”的直接联想是阿炳和他的《二泉映月》，那是音乐的经历给予的形象。然而，对于本文作者来说，“街头音乐”是一个非常的符号，它唤起了我特殊的情感和记忆。

一九九六年冬，伊利湖已被冰冻成像铁板一块，寂静地似乎不存在；而紧挨着它的克利夫兰市却常常被围困在大雪后的交通混乱之中。我呢，在离克利夫兰市不算太远的肯特大学静心地赶着完成博士论文。一天，又是大雪纷飞，邮差还是依然送信。来信中有一本半年刊的华盛顿大学校友会的杂志。随手翻了一下，一条消息和附着的一张照片让我惊愕、后悔、以至湿润了眼眶。消息说，“照片上那位每日在大学街上演奏的黑人乐手不久前自杀了，原因是再也不能忍受寂寞。死时穿着一身整洁的衣服，没有家属，只有吉它陪伴在身旁”。在华盛顿大学读书的三年里，几乎天天走过大学街，每次能看见这位面容慈祥、衣装整洁的老年黑人在演奏，他深沉略带悲哀的弹唱总让我慢下脚步，总打算买一盘安放在吉它盒中的他演唱的音带，可每次随着尽管放慢但依然匆匆的脚步，我对自己说，下一次吧。

永远没有了“下一次”。这位谁都不知其身世的黑人乐手的歌声，随着身

pology,又叫"体质人类学")、史前考古学(Prehistoric archaeology)和"文化人类学"(Cultural anthropology,又称为"社会人类学"(Social anthropology)。而文化人类学内部则还包括许多分支学科:民族学(民族志学)、语言人类学、心理人类学、艺术人类学、哲学人类学、宗教人类学、应用人类学(人体工学)等等。

假如"民族音乐学就是音乐人类学",那么这里将音乐人类学作为本学科发展的一个阶段似乎就没有必要了,它们究竟是异名而同实,还是确实有着不同的学科内涵呢?

躯也永远从那大学街中消失了。那么灵魂呢？我想，他的灵魂并没有消失，而会永远常在。

尽管以后的几年一直生活在东部，但是，每逢节假日我还常去看看曾经就读过的华盛顿大学，看看西雅图的山山水水，看看那里熟悉的一切。次年五月中下旬，我再次去了西雅图。那天下着西雅图季节性的春雨，到了大学区，我没有像往常那样直接进入校园，而是朝着大学街那个我熟悉的地方走去。我知道那里已经没有了我再想要听一遍的弹唱，没有了曾经多少回打算要买的音带，没有了想再看一眼的面容慈祥、衣装整洁的老年黑人乐手的身影。但是，我总觉得那灵魂还依旧在。我没有走得太近，只是远远地望着那块地方。周末的傍晚前，街道上没有行人，沙沙的雨声陪伴着我，我静静地陪伴着那块“寂寞”的一角，站了许久……

为了这个特定的符号、特殊的感情、难忘的记忆，写下了我的“文化感受随笔录”的第一篇《美国街头音乐家》。①

象征性在音乐中的使用是多方面的。它可以是指向性的，音乐的指向性主要体现在它的联想功能上，就如“雷电象征暴风雨的到来”。当一首音乐作品或一段旋律或一件乐器具有一定的指向功能时，它就成为了特定意义上的符号，成为了一个特定的标志。比如 Mbira（手指钢琴）是非洲黑人音乐的标志，Shakuhachi（尺八）是日本音乐符号，脸谱是中国京剧的象征，“奏鸣曲”是欧洲古典音乐的代名词。象征也可以是形象性的，人们通过某一音乐符号的运用将一种物体的特点以另一种物体的表现方式体现出来，从而来达到与某一形象的联结或者模仿。琴曲《高山流水》、贝多芬《田园交响曲》、里姆斯基一科萨柯夫《天方夜谭》等都是典型的对物对景的形象化描述。

不确定性是象征的另一个重要的特点。这种特点为音乐的表达和理解提供了多重可能，同时也为人们把音乐作为手段来达到一定的目的提供了可能。音乐象征的不确定通常发生在为了表达特定的内容同时又为了避免可

---

① 参见洛秦：《美国街头音乐家（上篇）》，载《人文地理杂志—山茶》，1998 年第 6 期，第 58—69 页。

按美国音乐人类学家梅里亚姆在20世纪60年代的意见，在他那个时期，民族音乐学注重的还是“音乐学”而不是“人类学”，即主要关心音结构研究，因此，民族音乐学的人类学方面不太发达、不太为人所理解。梅里亚姆说：“有一种音乐人类学，是在音乐学家和人类学家范围之内。就音乐学而言，它提供了所有乐音产生的基础、以及最终理解那些乐音和音过程的框架。就人类学而言，它有助于进一步理解人类生活中的产品及过程，因为音乐是人类智力行为中一种复杂因素。没有人的思考、行为和创造，乐音不会存在；而目前我们对声音的理解要多于对产生音乐的全过程的理解。”（A. Merri-

能造成的不利因素，特别是政治意义上的对抗因素的情形中。非洲津巴布韦中部和东部的马绍纳兰民族中流传着一首传统歌曲，歌词内容大意是寨民们和寨主的小鸟玩耍。对于不知情的寨外人来说，这首歌并没有什么特别的意义。然而，当把它放入到19世纪九十年代，马绍纳兰人反叛和抵抗欧洲殖民主义者霸占的特定历史背景中，这首歌的真正含意出现了。"寨主的小鸟"指的是马绍纳兰人的心灵载体，他们通过"寨主的小鸟"的联络将所有部落村寨的兄弟姐妹结合起来，一起反对殖民主义的压迫。这首"寨民们和寨主的小鸟玩耍"之歌在马绍纳兰人20世纪七十年代的独立斗争中起着非常重要的作用，然而，从内容的表面上却是随意的，避免了深层含意所隐藏的抗争和反叛性。这类歌曲在非洲以及其他民族中非常多见。

音乐的象征中包含着表达和交流的功能，这种功能只能在被一个群体共识和约定的范围内发生作用，没有这样的特定条件，交流和表达便成为不可能。1998年，我随美国肯特大学的泰国乐队前往曼谷访问演出。节目中有一首说是在泰国非常流行的歌曲，这是一首情歌，讲述的是一对青年男女生死相恋的故事。歌曲的旋律并不优美，在美国演出中，美国听众从来没有对此有过积极的响应。然而，在曼谷的一所大学的演出中，舞台下的大学生们听得泪流满面并且和乐队一起唱这首歌。当时，我深深地被这样的场面所感动。我所感动的不是音乐本身，而是年轻的泰国学生的纯情和泪水。这里的问题就是交流过程中的非同一性。

2. 音乐能"外延"至多远、音乐能"内涵"至多深

当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。这里有一个很好的例子。我在美国担任肯特大学中国音乐指导期间，曾让乐队演奏广东音乐《旱天雷》。乐曲中有一个鲜明的音乐形象，即三个"sol，sol，sol"和三个"re，re，re"。不知道这一对三个音的形象在原来作品中是否有象征雷鸣的意思。但是，在我的排练中，加用了响亮的鼓声来强调这几个音的形象，以突出作品中的"雷声"效应。美国听众对此反应积极，说非常具有象征意义。这类音乐象征的

am:1964)其实这就是民族音乐学与音乐人类学的差别所在:民族音乐学主要提供"对声音的理解",而音乐人类学主要是对"产生音乐的全过程的理解",即"对文化的理解",或者说,是对"文化中的声音世界"的理解(川田顺造:1988)。梅里亚姆的目的是"提供研究作为人类行为的音乐的理论框架,说明来自人类学并有助于音乐学的几种行为过程,增加对行为研究的知识。"这里的关键词是"行为",音乐人类学最根本的学科目的是研究人的音乐行为。

梅里亚姆提供了这样一个来自人类学的三分模式:

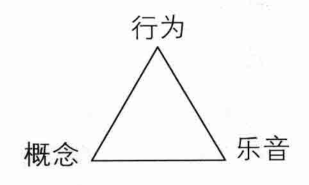
外延是在特定环境中产生的。同样的乐器或音响,在不同的音乐环境中,它的表达是不同的。日本歌舞伎 Kabuki 中也用到鼓,一声鼓表示水的形象(Mizuoto),而密集复杂的鼓点是明确地描绘水波的形象(Nmioto)。[①]

在欧洲古典音乐中,音乐“外延”的意义也同样是常见的。其中最典型之一的要数俄国作曲家普罗柯菲也夫的著名交响童话《彼得与狼》,作品以不同的乐器、不同的音色、不同的音域、不同的主题来确定音乐情节中的彼得、狼、猫、小鸟、狗、鸭等不同角色。依靠解说的帮助,音乐最不擅长的具象性在这里得到发展并且夸张,把欧洲古典音乐中的音乐“外延”的意义推向了边缘。瓦格纳是另一个极力将“外延”的性质诉诸于音乐的代表人物。他是一个时代的预言家、改革者,或者说叛逆者。当人们还沉醉于浪漫主义的抒情性审美歌唱中,瓦格纳开始了他的逆潮流的音乐非逻辑化旅程。他一方面非常具体地将主导动机赋予每一个特定的人物和场景,另一方面他使那些规定形象抽象到戏剧中的形而上的理念。瓦格纳在歌剧上所实验的是一种“综合艺术”的理想,人们为了理解瓦格纳的哲学必须依靠人为的手法,将他的歌剧中的每一小节都贴上规定意思的标签,以达到音乐语言本身不能完成的意义。在那里,没有了正常的大小调体系的维系,失去了调性结构的逻辑性支持,和声的关系变得没有章法,瓦格纳只能借助于音响感官的极度发展来达到推动音乐流动的目的。这种超前哲学意识的感情化冲动否定了古典交响思维的原则,也同时破坏了古典歌剧的精神。在那个特定时代的环境里,瓦格纳把音乐的“外延”发展到了形而上学意义上的极端。

音乐的象征作用还体现在许多其他各类场景中。比如,音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式,而是人们借用某种形式来达到另一种目的。印度这个民族很古老,因此,传统的民间节日很多。其中之一是打夫节,一年一度,手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人们的到来,当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时,只听一声哨

---

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life* . Austin: University of Texas Press. 1993, p. 113.



其含义是:概念产生行为、行为创造乐音、乐音影响概念。什么是音乐?什么是好的声音?各民族概念差异甚大。比如,按某些音乐人类学家的看法,日本人是一个偏爱“噪音”的民族,如三味线和能管的音乐;中国人是偏爱节奏和音律“不确定性”的民族,如古琴音乐和古筝音乐。由此产生日本人特有的音乐行为和特别的声音:他们常常将三味线的第一弦从上方琴码挪开、使琴弦直接“触”(Sawari)琴的面板,发出噼噼啪啪的杂音;乐师在演奏能管时常常将一支短管插入能管内侧使气流变化

响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，上下横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。其实，这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

在美国印第安人的舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是"医术礼仪"音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。

印第安人的舞蹈形式多种多样，他们有圈圈之舞，礼物之舞，太阳之舞等，还有一种舞蹈叫做"战争舞"，这是从当年各类战争中流传下来的。在北美的印第安人有许多季节性的活动和节日，其中之一称为 Powwow。在许多大城市里，人们可以经常看见印地安人在 Powwow 活动中表演。"战争舞"是其中最受欢迎的。因为这种舞蹈一方面由于密集的鼓声和跳跃节奏伴随着热烈的舞步，另一方面是因为舞蹈者们的服装。就如读者看到的那样，印第安人身着鲜艳夺目的服装和配戴着色彩绚丽的羽毛。舞蹈一般由八个人组成，形成一个圈圈。最基本的舞步是一只脚站立，另一只脚悬空，头脸向上仰，臀部撅起。每一个舞蹈者都必须非常熟悉舞步，就像敲鼓者必须准确无误地演奏鼓点，任何多余的动作或鼓声都将是对神灵的冒犯，因为他们的战斗是神灵的旨意。

鼓点的节拍为什么对他们有特别的意义呢？去年，我去西雅图时，正好遇上了西北地区最大的"图书节"。在那里，我认识了一位在美国非常有名的印第安女作家和诗人，叫 Gail Tremblay。她在为自己的新作诗歌集《印第安人歌唱》的读者签名。在集子里，我读到了这样一首诗——《鼓》。其中的一段是这样的：它的远古节奏唤起了我们的脚步 / 指令着我们在大地上旋转跳舞 / 脚步和旋转向着太阳神灵，就如同我们紧紧地围绕着乐声振振的鼓 /

以发出杂音，这叫做“喉”(nodo)；而中国的古琴谱通常不记录确定性节奏、节拍而由演奏者自己“打谱”，因而产生出因人而异的节奏不确定性特点；而不论古琴还是古筝，都偏爱“活音”，中国民族音乐学家沈洽称为“带腔的音”，古琴的演奏行为包括吟揉绰注等手法，造成古琴音乐特有的音高上的游移性；古筝有“轻三”、“重六”和“活五”的技巧，也是为了创造自己民族听觉喜欢的动态不定的声音，重要的是：这些游移不定的音并不是西方音乐意义上的滑音，更不是从一个音进行到另一个音，而是某个音自身的(微妙的音色、音高、音强度的)变化，按美国民族音乐学家内特尔和日本音乐学家田边尚雄的观

鼓，它的共鸣来自那被人类的双手雕凿后的灵性的树木 / 鼓，她的歌唱来自木槌与皮膜的交往后的心灵的倾诉 / 鼓，她是印第安人的生命、勇敢者的荣誉、献给上苍的祭祀礼物。[①] 读了这首诗后，我理解了鼓在印第安人心中的意义。他们将鼓赋予了生命和灵魂，将鼓的音乐意义"外延"到了他们的生活、历史和文化。

音乐的"内涵"是另一种象征功能，它是音乐的接受者对某一音乐的个性化的感受。这种感受可以是有意识的、刻意追求的，也可以是无意识的、不经意的。然而，音乐的"内涵"作用是在特定情形下发生的，包括环境的、心理的、情绪的因素等。

贝多芬的钢琴作品《C♯小调奏鸣曲》又名《月光奏鸣曲》，关于"月光"一词的来源有许多传说。《C♯小调奏鸣曲》作于1801年，据说，第二年出版商手中的贝多芬原稿的扉页上有一句题词："献给朱丽叶·琪察尔迪伯爵小姐"。因此，人们认为这是一部为爱情而作的音乐。虽然都围绕着爱情主题，但是，对作品的解释却各不相同。一说，爱情是复杂的，既有柔情又有痛苦，所以音乐的基调是深沉的；另一说，虽然琪察尔迪小姐最终嫁给了一位伯爵，但是，贝多芬在创作这部作品时，他正处于和学生琪察尔迪小姐热恋之中，所以，音乐所表现的情绪应该是快乐和幸福的。还有一说，因为第一乐章的柔弱的三连音像征着湖面上的月光，所以《月光奏鸣曲》由此而来。更有传奇色彩的故事是，传说贝多芬在皎洁的月光透过窗口洒进小屋的情景中为双目失明的少女弹奏这首钢琴作品。

一首音乐作品的优秀程度从一定意义上来说体现在它的内涵的深度上。就如贝多芬的《月光奏鸣曲》之所以成为不朽之作的原因之一，不能不说它的内涵赋予我们很多的思想、感情、形象和想象。中国作曲家罗忠镕的儿子罗铮是一个弱智者，没有正常人的智力以及语言表达能力，然而他对音乐和绘画有着非凡的理解和表现力。偶然的机会，罗铮拿起了画笔，以其特殊的形象思维来表达他对艺术、生命和世界的感受。音乐的环境促

---

① Gail Trembly, *Indian Singing* . Oregon: Calyx Books Corvallis. 1998, p. 13.

点，这可能正是东亚或中国民族音乐的“中心性特征”之一。

由此不难理解，为什么秦腔要“吼”，川剧要“叫”，越剧要“唱”，因为这些地方的人民有不同的音乐概念，产生出不同的音乐行为和不同的声音特征：对于秦人，不吼不过瘾，秦腔“苦音”不吼则不能有苍凉低回、热耳酸心的效果，所以，他们有“挣颈红”的唱法；对于川人，不叫不得劲，川剧“高腔”不叫则不能有灵气、鬼气、神气，所以，他们有“喊破天”的功夫；而在吴侬软语、温柔明丽的江南产生的越剧，不浅吟低唱就不能有区别于“北人直质”的“南人温婉”的风格，因为南人也有自己的音乐概念。

使罗铮的绘画作品中有相当数量的音乐内容。其中有一幅油画的标题就是贝多芬《月光奏鸣曲》。在他的画面上，我们看不到窗外皎洁的月光，欣赏不到月光下湖水的涟漪，更是体验不到柔情、快乐和幸福；相反，给人们的感觉是，层层交织的复杂结构里，那几笔也许是月光的东西挣扎地透过深重的云层（也许），昏暗沉甸甸的色块像一种宿命的力量怎么也推之不去。它是悲伤、悲痛、悲壮的结合体。这就是罗铮这样一位特殊的画家对《月光奏鸣曲》的特殊理解。

无独有偶。我在近日的一篇题为《是我们作用着音乐？还是音乐作用着我们》的文章中谈到了这样一件事：前几天，一位热爱音乐的朋友来信说："曾经有一个晚上，我听贝多芬的《月光》后，坐在床上痛哭，悲痛欲绝，因为那个优雅的年代永远不会再有了！"读到这样的文字，我的灵魂和思想同时猛的触动了一下。我给朋友回信说："还是少听音乐为好，因为你理解音乐，但是音乐并不一定理解你"。我的话听上去有点令人费解，什么叫做"你理解音乐"和"音乐不理解你"？前一句是充满感情的安慰语言，后一句却是富有理性思考的意思。朋友对音乐的感受触动了我想到了这样一个问题：当人听到音乐时，竟然会产生这样一种经验，那么这种经验所说明的，是我们作用着音乐？还是音乐作用着我们？[①]

是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们是一个复杂的问题，在这里不作讨论（请详见本集子中的《我们作用着音乐，还是音乐作用着我们》一文）。以上的情形我们可以用最简单的话来总结，那就是"触景生情"。"触景生情"的感受和理解人人都不会少，这里给读者再举一个。中国当代作家韩少功提到过这样一件事，有一年他在法国西海岸一个小城市里的一幢海边住所中独自一人在写作，随着浪涛声的节奏，舒伯特的歌曲陪伴着他在那里度过了三十个昼夜。他说，舒伯特总是在夕阳中走来，陪伴他进入黑夜。那忧郁的男声，一浪一浪拍打着他心胸的男声，闪耀着夕阳的金色光辉，居然使他眼眶一

---

① 洛秦：《是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们》，载《民族艺术》，1999年第2期，第19—25页。

扩大了看，世界各民族的音乐概念、音乐行为和音乐声音真是千差万别，无奇不有，比之自然界的丰富复杂有过之而无不及。黑非洲人演奏乐器时喜欢在手指上套一个金属环，有意识创造附带的杂音；东南亚马来人喜欢在自己的笙上加共鸣管并顶在身体上发出并不那么和谐的声音；历史上日本人从中国引进了许多乐器，但对拨弦乐器有很大热情而冷落了胡琴类擦弦乐器；东方人喜欢给音乐中的声音以特别的名字，表现出特殊的音乐概念，如印度文化中人们认为音乐里的七个音来自动物的叫声，Sa是孔雀的叫声，有绿色的意象；Re是云雀的叫声，相当于红色；Ga是山羊的叫

次次潮湿。他的眼前出现了……他知道这也许与法文的歌词毫不沾边。但他又固执地相信，陌生的男声一定在歌唱着他熟悉的回想……就在这个时候，他想起了他的亲人，包括正在被忧郁的男声歌唱着的他的父母——他已经远远离开他们，还将会更远更远地离开他们 …… 如果不是舒伯特，他甚至会错过一次与他们在夕阳里的相认。

虽然身在法国，但是这里的韩少功还是韩少功。然而，这里的舒伯特已经不是舒伯特的舒伯特了，那是完全彻底的韩少功心中的舒伯特。这倒不是因为正宗舒伯特歌曲的歌词应该是德文而不是法文，也不是因为韩少功懂英文而不懂法文所导致的"舒伯特的变形"。这应该是在特定环境和心情中，由于优秀的音乐作品所具有的深而广的内涵所造就的"触景生情"现象。

"革命现代样板戏"的复苏在很大程度上是"触景生情"；为成人而作的舒曼钢琴套曲《童年情景》是为了"触景生情"；日本人走在美国华盛顿大学的樱花池中哼起民谣《樱花》引发起的是"触景生情"；德沃夏克《自新大陆交响曲》更是"触景生情"的杰作。然而，景是一样的景，情却是十二万分不一样的情。因为在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。音乐的内涵和外延给予人们数不清点不尽的言外之意。

3. 音乐的审美意义

对音乐的意义的询问事实上也就是一个音乐价值判断问题。它涉及到音乐的美的本质和如何来理解和认识音乐之美的意义在不同的音乐作品中和音乐作品在不同文化环境中的情形。"美"作为一个哲学性的命题是形而上学的一般意义，而作为具体的审美判断则是因人因地因时因情而异的。

"美"是一个什么东西，或者说，什么现象？为什么它在人类认识自然世界和他自己的文化世界中占有这么重要的位置？海森堡在他的《精确科学中

声，为橘红色；Ma是鹤的叫声，是白色的感觉；Pa是夜鹰或杜鹃的叫声，有黑色的意味；Dha是马或蛇的叫声，为黄色；Ni是大象的叫声，是所有颜色的综合。在中国传统文化里，十二律和五声也有颇具趣味和深义的名字，隐含着非常重要的文化密码，中国音乐神话说伶伦作律听凤鸣六声、凰鸣六声而创造了十二律，曲折地表达了在人类早期思想中对自然声音与音乐声音关系的朴素认识；《乐记》所谓"宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物"，这些名称也表明中国人对于音律亲疏关系的认识，不能简单地说是封建思想；先秦的《管子》上说："凡听徵，如负猪豕，觉而骇。凡听羽，如鸣马

美的意义》中这样阐述道:“美是各部分之间以及各部分与整体之间固有的和谐”。[1] 这一句22个字的短语总结了整个西方对美的含义的解释,也反应了美这个命题在西方古典音乐中的价值。在《音乐中的文化与文化中的音乐(之二)》中提到古希腊思想家毕达哥拉斯的“五度相生”理论,即在相同张力作用下的弦的长度构成简单整数比例时,振动的弦所发出的声音是和谐的。这一理论被誉为是人类历史上一个真正重大的发现,它确立了可理解的东西与美之间的内在联系。西方古典音乐的绝大部分历史阶段就是在它的引导下发展过来的。复调、和声、调性体系、曲式结构都是这种在声音的比例关系和张力关系的数理原则下发展起来的音乐思维逻辑的形式,它们从声音组合的纵向和横向、声音色彩的对比和统一、声音结构的宏观和微观等方面来体现美的含义,来实践“是各部分之间以及各部分与整体之间固有的和谐”的原则。

然而,在总体原则下,对于美的判断又是因人因地因时因情而异的。比如,平行四度和五度音程是格里格利圣咏对美的准则,它们是被作为和谐、神圣的音响来理解的。而到了功能和声体系中,同样的平行四度和五度音程却成为了不美的、忌讳的、犯了规则的声部进行。到了现代,平行四度和五度音程再度被重新认识而得到肯定,成为新的音乐审美准则下最常听见的音响。

另外一个例子。大家都公认,贝多芬最后几部弦乐四重奏是他的创作成就的“珠穆朗玛峰”。它们是无与伦比的,它们是无法用语言来描述和分析的,它们不仅对于贝多芬本人而且对于整个人类的音乐文化也是独一无二的。它们所表达的思想境界是在别的任何地方都找不到的。比如昆德拉在其小说中借用贝多芬最后一首弦乐四重奏的主题来象征人性特点(更可能是弱点)之一的“生命中不能承受之轻”。另一位像昆德拉那样精通音乐的科学家 Chandrasekhar 在其 Aesthetic and Motivations in Science 中对贝多芬晚期的音乐思想作了非常精辟的总结,他借用了牛顿的一句名言说:(贝多芬失聪后的晚年音乐精神)“犹如独自穿过陌生的思想海洋”。然而,问题是在当

---

① 韩少功:《世界人》,湖南文艺出版社,1997,第150页。

在野。凡听宫,如牛鸣窖中。凡听商,如离群羊。凡听角,如雉登木以鸣,音疾以清。"这不是与印度人的音乐文化思维很相像吗?显然,这些声音认识的角度与西方文化中重物理、数理的思路很不相同。而西方人的音乐文化很大程度上是建立在擦弦乐器之上的,弦乐四重奏不仅是一个重要的音乐形式,也是西方器乐音乐文化的基础。所以,并不是只有今天受到欧洲文化影响的人们所理解的"缪斯克"(Music)才是音乐,"哈莫尼"(Harmony)才是和谐,"贝坎多"(Belcanto)才是美声,"幸丰年"(Symphony)才是最高的音乐美的理想。如日本文化人类学家川田顺造所指出的:"倘若鸟瞰

时没有多少人能够理解贝多芬音乐中所体现的伟大的人文精神。贝多芬的学生，著名的音乐家车尔尼就不理解老师。他觉得由于贝多芬的耳聋写下了没有人明白的音乐。[①]

在前文中曾提到，在中国先秦时代，管子在《地员篇》里同样提出了几乎和毕达哥拉斯相同的乐音发生原理，由三分的“损”和“益”构筑出人类社会共同一致的音乐元素——五音。然而，有意思的是，Do、Re、Mi、Sol、La的“宫商角徵羽”五音在古代中国发展成了另外一种情形的美的原则。儒家思想认为，凡事都是结构性的，凡事都是象征性的。结构是什么呢？结构是一个元素与元素之间固有的相对稳定的组织方式和联结方式。这些元素通过一定方式组合成为一个谐和的整体。在这个整体中，诸元素之间构成特定的关系。儒家音乐思想代表作《乐记》把君臣民事物看成是一个结构，它们是一个社会体系存在的必需条件和成分。但是，它们之间的统治和被统治、富裕和贫穷、主宰和服从，以及精神和物质、意识和行为的关系是天经地义的，是上苍和先王规定了的，而且必定是要和谐的、有规有矩的。从而，《乐记》推导出，以自然数理原则发生的五音也是一个结构，这个结构是与君臣民事物的结构关系一致的，它们之间是切切相应相关相联系的。五音的美就在于它们的自然结构性的和谐，它们之间高低上下、左右前后的正确关系，就如《史记》中象征的那样，宫商角徵羽与方位的中东南西北、星宿的土火金水木、颜色的黄红白黑绿、家禽的牛鸡狗猪羊、谷粮的米豆麻蔗麦等相应。

结构是有特征的，它必须首先稳定，其次有序，再是，它必须存在于体系之中。《乐记》的“声音之道与政通矣”一句确定了中国音乐的发展在以儒家思想体系下建立起来的社会中的方向，确定了音乐在古代中国封建体系中的明确的、重要的社会学价值。由此，宫商角徵羽的和谐在这样一个体系中成为了稳定、有序的象征，成为了国家王朝的兴盛与衰败的符号。

有意思的是，在同一个民族文化体系中，也还曾有过与《乐记》儒家音乐

① S. Chandrasekhar:《莎士比亚、牛顿和贝多芬：不同的创造模式》，湖南科技出版社，1997，第60页。

世界的声音文化，可以说，像欧洲那样从乐器、演奏场合排除杂音而一味追求‘乐音’纯粹性的这类文化，倒是特殊的”。

因此，音乐人类学就必然的要产生出文化价值中立的思想，产生出特别关注音乐行为的学术倾向，得出人类音乐文化多样性的观念。所以洛秦说：“人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。”M. 胡德虽然强调本学科的音乐学方面，但是他的“双重音乐能力”的培养问题，却是建立在对西方确定性节奏、确定性音高、确定性控制观念的批评之上的，他特别注意

思想决然相反的音乐美学观点。魏晋时期的思想家嵇康认为天地产生万物，音乐是万物之一，它独立于天地之间，具有其自身的特性，因此“和声无象”、“声音无常”，即音乐与人的情感的哀乐无涉。嵇康的《声无哀乐论》很像是今天我们所说的音乐本体论，它强调的是音乐自身的价值和意义。在他看来，音乐是客观的，而人的情感和哀乐是主观的。这也就是说，人们从聆听音乐中所获得的美的感受是主观的，是自我体验的，甚至是自作多情的，而完全不是音乐本身给予的。音乐美的意义在印度又完全是另一回事。

我在为上海人民广播电台制作的50集大型系列音乐讲座《世界音乐之旅》中这样向听众介绍道：

在印度的音乐文化世界里，音乐最深渊之处，是寂静的。这寂静，是一种“无”。当这种“无”化为“有”的时候，如果，如果你的心能感受到它“无”的寂静，那“有”就是音乐，会向你清晰而缓缓地走来。音乐，是多棱的宝石折射出的光亮绚丽、神圣纯净的深渊般的繁彩。音乐，声音与灵魂同在，仿佛是超自然的生灵；不能间离宝石和它的光辉，“有”、“无”不可分解。音乐，是奇迹，带着你我经过对超时空的“无”的体验，在内心世界的海洋里找到了每一个个体的自我。自我的内心和超然的境界开始有了接触、碰撞、呼吸、气流、声带、身体，造就了一个歌唱的音乐世界。

人，使音乐成为“有”。如果说音乐是神的意志人声的歌唱，是最珍贵的例证，至高无上。是歌唱表现了音乐，是音乐产生了歌唱？这里没有分析和思考，有的只是感情的震荡。人声—音乐—歌唱，故事寄托于歌唱，构成Raga和Tala的模样；乐器环抱着歌唱，持续不断的重复音符，营造了犹如层层山谷间的回声音响。

自然大地和自我内心的欢愉交汇，一切的一切都溶化在吉祥、美丽、和谐之中，是生理挣扎和观念屈服的对话？圣明之神将这场对话的结论随着吟唱般的音调传达给人间。

音乐，沿着山脉，沿着河流，沿着丛林，沿着沙漠，一直往前走；历史，胜利失败，兴旺衰落，迷茫徘徊，如今，敲着节奏，打着鼓点，又一次奏起那支古老

到，学习民族音乐学必须先从（西方）听觉偏见中解放出来，其实这就是音乐人类学的思想。

梅里亚姆的理论模式，说明了音乐作为人类文化行为的特殊性，当"观念"外展为"动作"，"动作"创造出"乐音"时，在这个理论结构的深层最富动力性的要素当然是"动作—行为"，它与人类的文化法则、社会法则和功能法则存在着深度关联。他指出了这样十种音乐的功能：情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务于社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合（Merriam：1964），这已经远远超出那些只看到音乐有审美一美育功能的人

的歌；伴随骆驼的缓缓踌步，希望，在这块背负着文明古国沉重负担的土地上重新找回那失去的光环。

希望在哪里？失去的光环又在哪里？放弃那种以感情去寻找具象而产生的冲动，也抛开理智为能找到终极所做的分析，让生命回归到那“产生‘有’的‘无’”的境地去发现契机。希望在这里，光环也在这里，就是音乐这块多棱光亮的宝石，折射着光彩，不可分割离异，它是超自然的生灵，神的呼唤的回归。

它，犹如小女孩手中的万花筒，仅仅只有七块彩片，无穷的组合，无尽地排列，编织出一个无可穷尽的灿烂世界。佛一释迦牟尼，在菩提树下，告诫世人，宇宙、生命的轮回，轮回，也就见在这七块奇异的彩片。这，七块彩片，在遥远的莱茵河边，被西人认作是“多来咪发嗦啦西”；现在来听一听，在东方古老的恒河旁的孟买宫殿里，人们原来称它们为“萨里嘎吗帕达尼”。莱茵河边的“多来咪发嗦啦西”，有主音、属音、导音等及八度，七个音被分为主、次、高、低。恒河旁孟买宫殿里的“萨里嘎吗帕达尼”，有半音的增递，多棱宝石闪射出十二道光彩；七块彩片，没有阶层和主次，只有“自我循环”的启终轮回，体现出一种必须永远铭记、不能违背逾越的宇宙哲理。

这多棱宝石无休地转动着十二道光彩，人们在历史中不断地重新排列这七片彩块，一轮又一轮，一遍又一遍。重新讲诉昨天的家庭、家乡和家族的故事，这些故事对外人来说是那么地遥远和雷同；而对于恒河边和孟买城里的人们，每一个音符，每一个节拍，每一个旋律，在他们的心中都是那般地亲切和永远新鲜。它们像一张张旧时的照片，又是一篇篇追忆往事的日记，又是一支支奶奶曾讲诉过的童话；也许是一封封往日的情书，更可能是一行行热血的壮语誓言，可歌可泣、可唱更可听。虽然，音乐中必有对大自然的描绘，山川河流、春夏秋冬，鸟语花香、风雨雷电，也必有对明天的期待；而，歌手、琴手们，印度的子孙们，永远都不会忘记歌唱自己民族的历史诗篇。《摩诃婆罗达》，二十万颂，世界上最长的古诗，记载了无可比拟的宏伟大战。二万四千颂的《罗摩耶那》，是歌颂战胜邪恶的正义，后人永远敬仰的英雄赞歌。《佛所行赞》、《罗怙系谱》、《童子出生》，这些故事、这些主

们的视域，尤其是后几种功能更加与社会、文化有关，与观念和行为有关。南太平洋的一些社会，存在着以音乐来区分两性社会身份和文化角色的情况，如在南帝汶，男人和女人有着不同的乐器、曲调、歌曲和音乐行为，形成两套文化解释系统，音乐成为社会控制的要素；在东南亚的土著文化中，马来西亚的卡扬族和肯雅族认为，只有男人可以使用他们特有的一种乐器—萨佩，这种拨弦乐器是抱在怀里弹奏的，族谚说，“女人如果弹萨佩，就是企图成为男人”，因为，“男人只有两件东西：萨佩和性器”，音乐—乐器无疑被看作是性别的标志而发生着社会的功能；在中国云南的一些民族中，少年们的“成年礼”

题，家喻户晓，人人传唱，千古演奏，世世唱不尽、代代奏不完，直到永远。

这，就是孟买城、恒河边的故事，东方古老文明国度印度的音乐诗篇。

结束语

我在很多年前读过一些海明威的小说，由于年轻，对他的许多没有多少情节但有很多寓意的短篇没有太深的体会和理解，比如《白象般的群山》。这是一个仅有几页的作品，与其说是小说，不如说只是对话的记录，一对男女在火车站等候时的对话。最近在昆德拉的《被背叛的遗嘱》(Testaments Betrayed)中读到有关这篇小说。重读这段对话，很受启发，觉得它犹如音乐。那是一首赋格式的作品，男女间的对话像是一对主题和答题交叉进行。主题是“咱们可以有一切”，答题是“咱们却每天都让它不可能”，在黄金分隔段落的高潮时，我们听见的是女人愤怒地回答“我要叫喊了”，然后，最后是一个“没有问题”的回答的圆满终止式结束了小说。除了有关“手术”，别的我们什么也没有从对话中得到。情爱与性爱，勇敢与怯懦、尽责与失职，愿意与被迫，真实与虚幻在这里都是一种假想，这场既有听觉又有视觉，既是非常具体又更是极其抽象的对话，给人们提供了无数故事的可能。这不就是音乐的特征吗？这段既具体又抽象的对话所给予的象征性、寓意性以及它的内涵和外延充分体现了艺术的特征，这就是本文所讨论的问题——“事物的美存在于思考它们的心灵之中”(休漠语)。

由此，我们可以这样认为：凡是可以理解的，都是美的。

是以音乐仪式来完成的，他们要在寨老的歌唱声和隆隆鼓声中，钻进木鼓中再出来，才算长大了，其实这就是人类学所谓“二次出生”：通过仪式以获得社会身份，有了自由与异性交往的权利，在这里，音乐成为了社会结构中决定性的东西；在西北的花儿会活动中，提供少男少女两性交往合法性的“浪山”，达尔文所谓“性择原理”是以音乐才艺为标准的，男孩子如果没有高超的即兴歌唱能力就不能通过少女们拦路的“马连绳绳”，因而也没有了选择的优先权。音乐的声音文化，是多么迷人地表达出人类丰富的创造和存在！“文化的故事”仅仅以声音结构的特点是不能说明的。



四、音乐的功能作用在不同的民族文化中

音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中，有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的，有些是不经意中产生的，另一些是被旁观者所理解和认识的。虽然这些音乐功能和作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化。探讨音乐功能作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎么样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、寓意和追求的这种音乐功能作用为的是什么。

美国著名生物学家和散文作家 Lewis Thomas 在其 The Lives of A Cell 中有这样一段话:“如果说,语言处在我们社会存在的核心,把我们聚拢在一起,用意义的大厦覆蔽着我们。那么,也可以同样有把握地说,美术和音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用。”[①]刘易斯·托马斯的这段话很让人进一步去想象和思考。他从生物学的意义来看语言和艺术之间的关系,那么,我们再作推论,语言既然具有这样的功能,那么,它就像是有生命的生物。这不只是抽象的比喻,因为,词就如同语言的细胞,不同的细胞组织在其中产生着不同的作用和功能,它们使语言的机体活动起来,使语言具有了生命力。如果就如刘易斯所说的“音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用”,那么,音乐也就具有了同样意义上的生命力。

在继续正题前,再来讲一个类比现象。

英文中有一个词 Stigmergy,这是一个在一般英汉词典中查不到的新词。它用来解释蚁的建筑巢穴的行为。在实验中,我们观察到这样的现象。一批蚁被安放在一只盛满泥土和木屑的盘子里,开始时,它们各奔东西,毫无目的地将土粒和木屑衔起放下。不久,碰巧几颗土粒木屑堆叠了在一起,立刻情形发生了根本性的变化。蚁对那几颗土粒木屑堆成的小柱产生了极大的兴

① 中译本书名为《细胞生命的礼赞》,湖南科学技术出版社,1998,第 77 页。

文化的故事

我们读洛秦的书，会有一个深刻的印象：他喜欢讲故事！可是对于一个音乐学家，这决不只是文学的旨趣和修辞的爱好，这里有一个深刻的学理原因：

“考古学可以构拟历史，文化的故事却要人类学来讲。”

洛秦有自己爱讲故事的“理论”：民族音乐学的“音乐是文化”的观念就是将历史的“音乐人”和历史的“音乐事”背景化、情节化和过程化。它不仅对变化的内容感兴趣，而且研究事物的发生、发展和变化过程，这个“过程”就是音乐事件的故事和情节，采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便有了故事。在我看来，这很接近梅里亚姆所谓“对产生音乐的全过程的理解”——这显然是音乐人类学的学科要求。

洛秦不仅讲音乐的文化故事，还讲自己的故事：他怎么“误入”此门、怎么

趣，发疯般地往上堆加土粒木屑。达到了一定高度后，等待着别处的柱子完工，然后，再重新开始新的作业。让人惊叹的蚁穴就是这样建造而成的。

蚁穴像是一个完整的机构，其中具备通风、清洁、养育、捕捉，甚至种植等条件。因此，蚁穴可以维持长达四十年之久，蚁在其中生生死死，代代相传。然而，蚁并不是独立的实体，事实上，它们更像是某一个动物身上的一些部件，是活动的细胞，通过一个密致的、由蚁群组成的结缔组织，在一个由枝状网络形成的母体上循环活动。

蚁的建筑巢穴的行为与前面讲到的语言和音乐的生物性是很相似的。所以，刘易斯在接着以上所引的议论之后，他说："大家一起做做这些也不算坏事。……因此我们就成了群居性生物，就跟蚂蚁一样"。

我从以上的文字中想到这样一个问题。严格地说，刘易斯将人类与蚂蚁进行类比是不恰当的。尽管在作业的方式上两者有相似之处，但是，人与蚁的最大区别是思想。然而，蚁的筑巢行为与音乐的生物性却是可以类比的。这种类比主要体现在它们的功能性上。音乐有其自身的生命力，但是，它却不能单独自身存在。它的存在价值全然有赖于滋养它或者说它为之服务的更大的生命体。我们可以把一个社会和一种文化看作是这种"更大的生命体"，音乐就是其中的零部件，为它的"更大的生命体"工作。

把音乐"生物化"是不是在将"功能主义"的老调重弹？或者说是有"社会达尔文主义"的影子？回答是否定的。

阐述音乐的功能作用不等于观念上的"功能主义"。"主义"是一种学说，一种理论或一种思想，而阐述音乐的功能作用是解释音乐中的某一种文化现象。这就和音乐的比较方法和"比较音乐学"完全是两回事一样。比较的方法始终是有效的，没有比较就没有区别，这是学术讨论中的一种研究方法和手段，不是目的。"比较音乐学"不是方法而是一种观念，是当时"欧洲中心论"在音乐文化研究中的翻版。最终被不带文化偏见和没有文化价值判断的民族音乐学所替代。一样的道理，对音乐的功能作用的探讨绝非是"功能主义"的再现。

在异国求学、怎么渡过学术的转型、怎么体验“他异”音乐和“他异”文化、怎么回应教授的问题和生活的挑战、怎么获得田野文化考察的深切感受、怎么思考自己的人生定位等等，这其实是说：一个音乐人类学家对音乐的观察，是一种人生和心灵的体验，它决不是书斋的“学问”，也不是精英们居高临下的“研究”。音乐人类学家的工作是寻求人类相通的灵魂孔道，与别的学科不同的是，在这里始终伴随着无数心灵的活的情感和思想，它们表达为声音的文化形式，各种各样的音乐在鸣响着。从这个意义上讲，洛秦不仅深得文化人类学的个中三昧，也真正是优秀的音乐人类学家，因为他懂得把自己投入，投入到文化的故事中成为一个角色，而不论是“局外人”或者是“局内人”，因为对特定文化中的“音乐意义”的理解才是根本，正如一位中国音乐人类学者周凯模博士在她的极为动人的田野工作故事里所记述的心路历程（周凯模：1999）。对20世纪人文科学影响巨大的结构主义人类学家、法国的克劳德·列维·斯特劳斯也曾自述“一

“功能主义”是二十世纪初出现的一种理论，它把文化和社会机制中的各个方面看作具有特殊的功能，这些功能相互配合来维持整个文化或社会。这种部分相对于整体所产生的作用，就好像是人体中的各个部分的器官所具有的功能，比如，眼睛具有帮助寻找食物、观察方位、警觉安全等功能；肝功能是为了造血；肺功能是为了呼吸；肾功能是为了排泄等等。由于一些学者怀疑文化是否能够像社会机制那样来规定它的各个功能，英国“功能主义者”没有像以美国人类学家 Boas 及其追随者那样提出“文化人类学”，而是将自己界定为社会人类学家或直接为社会学家，从而回避了研究文化的功能问题。同时，“功能主义者”所关心的只是直接能够观察到的现象或问题，从而也回避研究文化和社会的历史发展。“功能主义”的几种不同的学派包括 Malinowski 从生物和社会的需求来阐述“功能主义”；Radcliffe - Brown 是一种“结构功能主义”，它比较狭义地强调社会机制的功能性；较晚一些时候的“功能主义者”如 Evans - Pritchard 开始稍稍注意文化和历史的研究；还有 Firth 更多地从“功能主义”角度来注意象征性研究，这样一来，这个学派的发展就更多地具有“文化人类学”而非“社会人类学”的特征。

“功能主义”对音乐的研究也产生过很大影响。“功能主义者”将音乐视为功能性的事物来支持社会机制的其他方面。比如，仅仅强调音乐对加强统治阶级权力的作用，单纯地注重音乐在宗教、礼仪中的功能等。“功能主义”代表人物 Radcliffe - Brown 曾对印度洋安达曼群岛居民的音乐和舞蹈在其社会中的功能作用作过分析。他说：

最后，为了理解安达曼人舞蹈的功能，必须注意到，每一个社区的成年人都参与了舞蹈。所有强壮的男人都在一起跳舞，所有女人参加合唱。舞蹈是在村庄中心居民住宅通常面对的开阔地中进行的，如果有人因为生病或年迈不能参与舞蹈，但他至少必须前来作为观众进行参与。

因此，安达曼人的舞蹈（伴随着歌唱）可以被看作为一种活动。在这个活动中，靠着节奏和旋律的有效作用，社区中所有的成员可以和谐地合作，配合得像一个整体。而且，还要求舞蹈者始终不要被音乐所束缚，参与这样的活动是为了达到相当程度的愉悦……

个人类学家的成长”，以生动的笔调和深刻的思想向读者“交待”了自己怎样进入一个可以终生爱好和从事的科学领域，这类心灵袒露和思想自传，大大有助于我们理解文化人类学。(《悲哀的热带》:1954)

无论中外，历史上许多文化人类学家都是讲故事的高手，许多优秀的文化人类学著作简直就是文学作品，它们是活的生活的记录，也是作者自己心灵的历程，更是富于智慧的学术思想结晶。F. 博阿斯记录了许多北美土著人的音乐活动和歌曲(《原始艺术》)、B. K. 马林诺夫斯基注意到两性活动中音乐的意义和价值(《神圣的性生活》)、列维·斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)在他的《神话学》中竟然讲了八百多个“故事”，许多故事与音乐有关。而在《在野性的思维》、《生食与熟食》中特别阐述了自己的艺术思想和音乐哲学，在《从蜂蜜到烟灰》中，他甚至用“变奏曲”形式结构自己的文章！因为在他看来，艺术位于科学思维和神话思维之间，音乐与神话有

在这种情形下，舞蹈为这一社区的最高程度上的团结与和谐一致创造了条件，而且，社区的每一个人都强烈地感受到了这一点。我认为，为了产生这样的情形就是这一舞蹈的主要的社会功能。这个社会的生存，或者应该说存在，就是取决于从舞蹈中所获得的团结与和谐。通过人们从中强烈地感受到的团结一致，舞蹈成为了维持这种团结性的媒介。[1]

类似的例子很多。比如之前曾提到的南美洲秘鲁音乐文化中的安第斯排箫合奏具有很强的社会功能。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人演奏的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说，整个社会就像一首音乐作品，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。从而，音乐活动演化为社会活动，这里没有我们理解中的音乐审美和欣赏，有的只是某一集体的血缘、感情和精神进一步凝聚、和谐的物化过程。

音乐活动的功能作用存在于任何音乐文化之中，但是，音乐文化的价值不只单纯是社会功能性的，将音乐文化的复杂现象仅仅归属为社会功能作用，是一种简单化、片面化的做法。“功能主义”的问题在于，它把文化或社会只是作为一个静止的状态来看待，认为文化或社会结构中的各个方面的功能在时间上是永久性的、一成不变的，为了强调社会机制中功能的稳定性，回避了历史的发展和变化。而且，这种被“局外人”所持有的“功能主义”的学说与“局内人”所认为的自身文化或社会运作方式通常是有冲突的。“功能主义”的另一方面的局限还体现在，他们只承认人的行为对某一社会集团的积极作用，而不容许看到它的反面，也不考虑行为在社会意义中的既没有积极也没有消极的中性可能性。

---

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life* . Austin: University of Taxes Press, 1993, pp. 23—24.

着相同的结构意义。有人说，自从F.博阿斯之后，艺术研究、尤其是音乐研究变成了人类学的一个重要领域，这是确实的，因为，世界上没有音乐的族群迄今还没有发现，而且许多民族的原生文化是在声音中表述的，可以说，音乐是人之为人的本体论条件之一，“无声”意味着没有人的“文化发言”。

那么，音乐的文化故事有着什么样的特点呢？

洛秦在书中给我们讲述了一个非常动人的音乐故事，关于彼特的故事：为人热心而又贫穷的彼特，能够修车，会弹吉他，为了音乐把老婆丢了，工作也丢了，却不愿意找个全职的活儿干，不是因为天性懒惰，而是怕没有时间练琴、练唱和作曲。他说他“想为自己生活。钱财都不是我自己的东西，只有我的感情和音乐才真正属于我的。”彼特对音乐的挚爱类似信仰，而“信仰是没有功利的，不是做给别人看的，不是祈求天上掉下来一个百万

在今天看来,"功能主义"作为一种学说的确是存在着很大的局限性和片面性。然而,音乐文化中所体现的各类功能现象、音乐文化的一些特殊的作用无疑是存在的。我在肯特大学读书时,曾选修过一门美国宗教音乐的课程。教授 Terry Miller 先生对这个内容做过多年的研究,他带着我们去参与了俄亥俄州地区的各种不同类型的教堂音乐活动。其中的一次印象非常深,那是一个黑人教堂,坐落在肯特大学以北的一个城市 Yangstown,我们随着做礼拜的人们走进了教堂,参与者都身着色彩鲜艳夺目的服装,女士们还戴着被五颜六色的装饰品环绕的礼帽,连年少的小孩们都衣冠楚楚。礼拜仪式在一种对我们来说是非常奇特的乐器组合下的音乐声中开始的,钢琴、管风琴、双排键电子琴、小号、萨克斯和一组架子鼓伴奏着 Gospel 合唱音乐,唱诗班在牧师半唱半吟、半说半喊的布道声中,带领着所有的人把音乐推向高潮。在持续了相当一段时间的音乐高潮声中,许多虔诚的信徒们似乎进入了身在人间、心在天堂的特殊精神状态。接下来的情形令我们惊叹万分。那天是洗礼日,初春的美国东北部依然极其寒冷,教堂旁边的小池塘上还结着不太薄的冰,只见人们七手八脚地将池塘冰块敲开,两个中年汉子在牧师的引导下走入了刺骨的池塘。突然,其中一人被牧师整个地按入冰水中,接着又是第二个,这就是他们的洗礼。这样的情景真是终生难忘。这个亲身经历带出了这样一个问题,这个礼拜活动是一个宗教仪式、一个旅游景点,还是一场特殊的音乐活动? Kaemmer 在他的 Music in Human Life 中也列举了一个相似的例子。他对三个问题的回答是,这一情形包含了以上三方面的因素。相似的情形也会发生在对美国印第安人 Blackfoot 部落的"太阳舞"的理解上。对于一个局外人来说,这个舞蹈看起来纯属一个音乐活动,而事实上,一场"太阳舞"却是一次非常严肃的宗教仪式。对于许多美国观众来说,前往参加音乐会是一个社交事件,在这样的活动中,对于服饰、观看表演过程中的言行、幕间休息期间的邂逅、甚至音乐会节目单的设计等都有着一定的社会规范。这些例子体现的也就是我们所说的音乐的功能作用的基本问题。

音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中,有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的,有些是不经意中产生的,另一些是被旁观者所理解和认

元六合彩的，也不是以信仰作借口来逃避什么的，而是内省的，自尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。”我喜欢洛秦这一段话，所以我一字不漏的引述它，我也喜欢彼特这样的故事，因为它提示我们：

音乐的故事，是心灵的袒露，也是充满思想感情的，有什么样的思想感情，就有什么样的音乐故事。

我曾经有一位外国学生，他来自水城威尼斯，是到中国来学习民间音乐的博士生，聪明活跃而又多情，留着我想象中的马可波罗式的胡子。有一回我们去陕北考察民歌，正遇上当地农民歌手大赛，心下窃喜：我们可以为这位来自歌剧之国的老外送上一顿民间音乐盛宴了。可是一曲一曲的唱过去，我们的客人并没有多少兴奋却常常心不在焉，令我不快。回去的路上，我问他：你感觉怎么样？“马可波罗”只回答了两个字：Primi-

识的。虽然这些音乐功能作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化。探讨音乐功能和作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎么样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、寓意和追求的这种音乐功能作用为的是什么。

音乐的功能作用是多方面的，一种音乐活动或现象可以在同一时候和场合中表现出多种功能作用，而且这一音乐活动或现象又会因为在不同的社会和文化中表现为不同的功能作用。这里将这些不同层面和不同角度的音乐的功能作用归纳为以下几个方面，并分别进行论述。

1. 音乐的审美功能

在音乐文化的研究中，一个最重要的问题就是审美的观念及其与别的艺术之间的关系。然而，这一问题又是如此的复杂，它不仅涉及到不同的民族、国家、地区以及个人，而且与历史时间的变化、地理环境的不同有着密切的关系。音乐审美作为一种观念在世界各民族文化中间并不具有一般的意义，它主要使用在西方、亚洲的一部分以及其他一些地区。在西方，人们把审美是作为哲学问题来看待的，因此成为了美学。亚里士多德、康德、黑格尔、叔本华等等都是西方美学的大家。从大量的西方美学文献中，我们可以看到的是，审美问题的探讨从不同的角度可以把它与艺术的、批评的、分析的、科学的、哲学的、历史的、心理学的、实验的、经验的、或者系统的等方法论联系在一起。研究者们对审美的对象又从客观的“外在之物”和主观的“内心意识”加以界定和规范。在西方，审美问题研究的范畴可以扩大到人们可能经验到的整个世界的表象。这是一个博大精深而又复杂难缠的领域。那么，对于西方文化来说，音乐的审美意义究竟是什么呢？这可能会是众说纷纭，但是，其中的一点大家是可以达到共识的，即主要是对美的事物的感性认识，而不是对真或善的事物的理性认识，这也就是音乐审美的功能。一首小夜曲给予的思念，一首复调音乐创造的对话，一首奏鸣曲表达的矛盾，一部交响乐寓意的

tive！——“原始！”这下我们明白了，我竟天真地以为一个欧洲文化教育出来的音乐学生会对信天游有兴趣有感动。他告诉我，他的评论是因为这些民间歌曲“没有和声”！我想起一个流传颇广的现代音乐神话：在意大利，随便在街上抓几个人就可以唱重唱，而和声是西方音乐的特征，体现了音乐理性，所以是高级的，但这些西方人忘记了，他们祖先的音乐曾经也有很长时期是单音旋律的、“原始的”，就是现在，不也有许多欧洲民间音乐、民间歌曲和宗教圣咏是单旋律的吗？为什么那就不“原始”了呢？同一个词也曾经出现在我自己的学术话语中，那个时期我对音乐人类学还一无所知：在一次国际传统音乐学年会的报告会上，我论述了西北汉族民间音乐中的“原始萨满教因素”，结果被来自非洲的著名音乐学家恩凯蒂亚（J. H. Kwabena. Nketia）所质疑：你的“原始”意义何在？是否还有“现代”萨满教？接着他批评了中国音乐学界可谓根深蒂固的单线进化论思想的影响。在

哲理，大多都是这种审美功能作用下的结果。虽然在这里加上了“思念”、“对话”、“矛盾”和“哲理”，但是这样的解释完全是因人而异的。西方文化中，在不少情形下，人们对音乐美的追求是非功利性的，也就是说，审美功能仅表现在音乐自身之中。这样的经验大多数从事音乐或爱好音乐的人士都会有，即在不知道作曲者是谁，不了解音乐作品所要表达的内容的情形下，我们可以将该音乐作品脱离任何具体的内容，客观的或主观的来对待。这时候的音乐作品是一个独立体，它本身具有生命力。我们的欣赏和愉悦是在纯粹的音响接受、生理反应、心理感受过程中完成的，这种审美功能的完成是建立在单纯的音符关系之中的。主副题的呼应、动机的发展、旋律的走向、经过句的连接、和声的进行和变化、对位的交织、音色的对比、音响的感受、节拍的变换、节奏的律动、结构的完整等等成为了音乐审美的全部关注的焦点。（关于西方古典音乐文化的美的意义，以及中国古典文化和印度文化对音乐美的认识，在这之前已经有了不少论说和例证，不再赘述。）

然而，这种审美功能在别的民族文化中就不一定会发生。比如，对Basongye民族来说，每一首歌曲的意义都极大的取决于它的文化背景，它们是文化观念化的产物。在西方文化中，只有非常少量的音乐作品是匿名的，而在 Basongye 文化中大量歌曲的作者是不为人们所知的。尽管作者是匿名的，然而，在聆听音乐过程中，Basongye 民族从来不可能脱离每一首歌曲给予的特定内容或意义。他们不仅熟悉拥有的所有音乐，而且对每一首具体的歌曲也了如指掌。比如“战争歌”、“生育歌”、“交际歌”或“长眠歌”等。他们从不脱离歌曲的特定具体内容或抽象地来理解音乐，因为他们的观念意识不允许他们这样做。这并不是一个“好”或“坏”的划分，而是，音乐就是他们生活的不可分离的一部分。离开了具体生活的背景就没有了音乐，没有了音乐，生活也就失去了它一部分的意义。在这样的情形同样发生在北美印第安人 Flathead 部落中。

2. 音乐的娱乐功能

音乐的娱乐功能存在于所有的民族文化之中，音乐的这种性质在非西方

另一个场合，一位音乐学院的教授很有底气地发表他的高论："我看不出两个音的少数民族音乐有什么价值，它不可能构成和声！"构不成和声是对的，没有价值则是错的。

不难理解，音乐的故事，是建立在文化观念之上的，有什么样的文化观念，就能演绎出什么样的音乐的故事。

"蓝田水会"的音乐文化故事，也颇含深义：在距古都西安百十里地的蓝田县，当地今天的农民文化中，有一种可能起源极古的祈雨活动——"水会"，其音乐基本可以视作是西安鼓乐中的一个分支。值得注意的是这个活动中的某些细节：在"水会"活动开始之前要选一"全人"（亲人健在、家道殷实、品德高尚、热心公事的人）作为整个活动的领袖，一经选出、全体服从；另需择二未婚男女青年，也必是"全人"，男青年身着红短裤、头戴柳条冠、跣足裸背，抱净水瓶走在祈雨队伍的最前面；到村口大树下，他须举起

社会中表现得尤为突出。娱乐的一个主要的具体形式就是游戏，在许多非洲或中东地区的民族中，音乐活动往往表现为游戏性质。由于这样的音乐游戏在很大程度上是与特定地区的人们的行为相关联的，它不具有明确的实用意义。具体说来，它不是为了获得生存的需求，因此它所具有的功能成为了文化表达的一部分。非洲津巴布韦的马昭纳人中有一个词 Mitambo，指的是一种精神财富的礼仪。尽管在字面上它具有宗教的含意，但是，由于 Mitambo 来源于另一个词 Kutambo，意思是"进行游戏"。所以，当音乐被运用于这一活动时具有了游戏的娱乐功能，也因此，马昭纳人在这种精神财富的礼仪中所使用的歌曲内容是非宗教性的。在阿富汗，男人主宰社会，他们把结婚中的多子多孙仪式和女人生产男婴的分娩看作为娱乐活动，为此，人们在这样的场合中来演奏音乐。从而，音乐成为了这种特定情形下的娱乐手段。

音乐与游戏的关系在许多民族的文化活动中集中体现在儿童音乐活动中。著名民族音乐学家 Blacking 注意到，在非洲 Venda 民族中，儿童在一种音乐游戏中扮演成年人，通过游戏来学习和实验成年人的角色，来掌握成年所具有的技能。这些儿歌表现了儿童们掌握音乐材料的自信，在下意识中学习了 Venda 音乐的基本原则。在游戏中，他们操练如何正确地在适当的地点和时间里表现音乐，从而来表达他们对自己社会和文化的鉴赏。[①]

3. 音乐的交流表达功能

音乐的交流表达功能将涉及到音乐语言的性质问题。我们经验倒也认同音乐具有交流、传递"信息"的功能。然而，音乐的"信息"是什么呢？是感情、思想，还是有具体的指向？音乐的"信息"又是怎么样传达的呢？传递音符的高低、旋律的形态、音色的变换、节奏的缓急，还是音响带给我们的联想？进一步的问题，音乐的"信息"向谁传达？传达者和接受者之间是否有共识的语汇？"信息"传达过程中是否受到时间、空间、民族、文化的制约？最困难的

---

① John E. Kaemmer, *Music in Human Life* . Austin: University of Taxes Press, 1993, pp. 152—153。

手中的“实笛”(一种实心的不能实际演奏的“笛”),早就等在这里的女青年捧着她的盛满水的木盆,在鼓乐吹打声中男青年把实笛浸入女青年的水盆里,完成“浴笛”仪式后奔向太白山的老龙潭,直到他取水回来,音乐演奏始终不得停下。显然,“浴笛”仪式是一个非常关键的行为细节:为什么实笛入水是祈雨必须的?作为一般文化史常识,人类许多文化中有将“笛”作为男性符号的意识,进而演化为凡是直木棍、甚至树枝都可以视作男人性器的观念,南美印地安男人吹奏或制作竹笛也都是避开女人的,无疑“实笛”即是阳性的文化符号;同样,在人类文化中以“水”或“水盆”拟作女性的符号也不少见,所谓“女儿是水做的”,形容女性亦可有“水灵灵”之类用语,故“水”是阴性的文化符号;所以,浴笛即是交合,是阴阳合德万物滋生的象征性演示行为,在自然界,天地交感而云雨自生,在中国文化里,“云雨”不也正是男女性事的隐语吗?在笔者的考察中也的确发现在中国古代存在着

问题大概是，为什么人类已经具备了如此复杂的语言系统，依然需要以音乐来做为交流的媒介？果真人类生活中存在着连语言都说不清道不明的感情和思想？

人们已经逐渐认识到，音乐并不是一种世界性的语言。说音乐是一种语言是因为它具有表达的功能，然而，无论是表达感情、思想，还是文化，这种表达的功能是深深地扎根于产生某一特定音乐语言的社会和文化土壤之中的。离开了造就它的土壤，就如语言脱离了它的语义环境，失去了表达、被理解和交流的可能性，因此，音乐作为语言也就不存在了。

音乐的交流表达功能广泛地体现在音乐作品和人们的生活中。西方古典音乐体裁中，赋格曲是一种比较抽象的音乐交流表达功能的形式。主题和答题在整个音乐完成过程中始终是处于对话式的状态，类似语言表达的形式将音符、旋律、调性和音乐结构之间的交流转化为听众与作曲家和演奏者之间的沟通。奏鸣曲的主题副题可以被看作是阳阴性格对比的象征，但是，从音乐表达的意义上看，它们同样具有交流的性质。构成呈示部主题副题的那些动机在发展部中不断地改变性格和形象，从而把音乐的表达推向高潮，当主题副题重新出现在再现部时，它们的形象在另一个层面上得到再一次的映照，成为了语义上的重复意义。奏鸣曲式中的矛盾和解决无疑是音乐形象人物化、社会化的表达，它是音乐的交流功能高度抽象的结晶。

在有些民族中音乐的交流表达功能是直接而具体的。比如，再举美国印第安人 Blackfoot 的例子。在印第安人的文化中，音乐不是一种审美对象。对他们来说，音乐的作用是实用的。其中之一是“医术礼仪”音乐，Blackfoot 相信音乐可以帮助治病。因为他们认为，病痛不是一个生理的问题，而是灵魂暂时错位的结果，通过神的帮助就能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐最重要的功能便是与神的交流对话。

情歌、山歌、劳动号子，以及说唱音乐都是音乐的交流表达功能的形式。中国少数民族的高山、佤和苗族所使用的木鼓音乐是另一个音乐的交流表达的典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到，许多地方高山族木鼓以通讯为唯一的功能。佤族木

巫人当众交合以生云雨的祈雨活动记载；弗雷泽在他的名著《金枝》中也记载了欧洲、澳洲和非洲的民间祈雨活动类似的“浴笛”仪式，表明这是普遍存在的一种人类前理性时代文化残余，其解释是：按弗雷泽(J. G. Frazer：1854—1941)的学说，这个行为类似巫术思维的“相似律”，即：相似的行为可以产生相似的结果。

所以，音乐的文化故事，是内含着隐义的符号化行为，与社会文化和人类意识有着历史深远的联系。

马来皇室的音乐文化故事还有更复杂的含义。他们有一种来历非常古老的音乐仪式——“诺巴”(Nobat)，它只为王的出生、结婚、登基或驾崩而举行，与王权有密切关系，“在西方是加冕为王，在马来是击鼓为王”。而“诺巴”本身也是一种鼓。其中一些文化符号是值得注意的：用孕妇的肚皮制作的鼓；使用九种乐器(即由四种普通的、四种神圣的乐器加指挥者——

鼓首先也是一种信号工具用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯，平时不允许乱动，遇到祭鼓或战斗时，用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定，一声为有事召集，二声为催促，三声为立刻开会，这称为"击鼓三通"。[①]

非洲的鼓中有一种叫做 Talking Drum，即说话鼓。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短、鼓点多少、鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。然而，每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的 Code(密码)，使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

4. 音乐的象征功能

有关音乐的象征问题在《音乐中的文化与文化中的音乐(之三)》中进行了一定的论述，在这里从另一个角度再做一点补充。严格地说，音乐的象征性和音乐的象征功能是有区别的，前者强调的是音乐符号的接收者对某一动机、旋律、作品或音乐活动的体验和感受，在很大程度上，这样的体验和感受是经验性的，在不少情形中，它更是特殊化、个人化、非一般意义的。后者注重的是音乐符号被赋予的寓意，符号创造者在对某一事物或现象进行音乐象征化的过程中起着至关重要的作用，这种象征化过程是自觉的、有目的性的。对于符号接受者来说，他对特定符号的理解在很大程度上是认识论的。因此，在一定范围内，音乐的象征功能具有一般的意义。

为了便于阐述和理解，拿一个非音乐的例子来说。交通信号是一个象征体系(Index 标志和 Symbol 象征的结合体)，也可以说是一个结构(符号学和结构主义有着极其密切的联系)。红灯表示停止，绿灯表示通过，黄灯是绿灯转换到红灯之间的短暂过渡，表示缓行、准备停止。这是一个交通运作的结构和法则，这个结构和法则是象征功能的典型。红，原来并不代表停止；绿，也不表示

---

① 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上)，载《中国音乐学》，1987 年创刊号，第 105 页。

他手执一根叫做“教授”的藤杖)；登基乐曲要演奏7天，驾崩要禁声7天；王储须设法不眨眼地观看诺巴仪式，据说这样在位时间会更长久；诺巴鼓则晨昏奏响，每天的开始与结束由鼓声界定；诺巴乐师则是些“精灵的子孙”，他们是“国王的亲戚”，世袭的特殊人物；任何外人不得听见诺巴的音乐，曾经有民间传说讲，一些人僭越听乐而得了无药可医的不治之症，而一离开便痊愈了等等。这些音乐的文化故事是纯粹音乐学无法解读的，而要求助于文化人类学，在后者看来，现代马来社会的政治结构隐伏着神话思维的古老线索：诺巴是王权合法性的仪式符号，与创生和死亡有关的7这个圣数，表示着社会和生命的重要周期，正如眨眼(光明一生命)与闭眼(黑暗一死亡)的意义；孕妇肚皮制造的鼓其实是巫术性器物，正所谓“秽煞”，与黑巫术的价值类同，是“危险”的标志，外人禁听诺巴则表明其文化含义，因为“王权与太阳均不可正视”。这些文化故事中深藏着一个二元结构：生

通过;黄,就更不是缓行、准备的意思。由于鲜血是红色的,从红色转换到鲜血,再延伸到危险,直到停止。森林草原是绿色的,把森林草原总结为绿色,再象征为和平,一直发展为通过。黄色是中性色彩,是红绿之间的过渡色,因此而成为缓行、准备的意思。显而易见,这三种颜色运用于交通信号系统是完全被自觉的、被寓意的、有目的象征化了的,是人们为了规定一个世界意义上一致认同的交通法则而人为创造的。所以,这样的象征功能是认识论的,而不是经验性的(当然人们是在不断吸取教训的基础上建立起这套交通法则的。但是,现在人们对它的功能和象征的认识已经不再是经验性的了,而是教育、学习的结果)。

象征功能不仅是认识论的,而且还具有社会、政治和文化的性质。再以交通信号为例。红黄绿灯的结构、象征及其功能是在世界范围内成为公约的了。然而,在"史无前例的无产阶级文化大革命"期间,曾有人提出过这样的建议,要将交通信号的红黄绿灯的结构、象征及其功能颠倒过来,理由是红色是革命的象征,黄色是颓废、腐朽的象征,绿色是小资产阶级情调的象征。尽管这个大胆的"革命性建议"并没有真正实施,但是,从这个例子说明了象征功能中所体现的社会、政治和文化属性。

音乐上所体现的象征功能同样具有社会性、政治性和文化性,这种特性是脱离了现实,从实际生活中抽象出来的形而上学的。还是以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面。1)氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管,一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后,小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领,因鼓设事,体现了与现实关系的倒影,母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。2)祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式。3)财富象征功能。制作木鼓,建造鼓楼,举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征,因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动,人们将要停产多日,杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓及其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的,但是也在一定范围

与死、开始与结束、凡俗与神圣、危险与幸福等，有意思的是二元对立结构在马来语中表达为一个词中含有对立的意义，正价值与负价值统一在一个词中，如："诺巴"(Nobat)是幸福也是灾难；"拿督"(Dato)是尊长也是幽灵；"道拉"(Daulat)是神圣也是诅咒；"曼邦"(Mambang)是少女也是巫婆；"天堂"(Darulakhirat)与"地狱"(Darulbaka)的词根是一样的等等(罗艺峰：2002)。

音乐的文化故事与社会政治结构和文化结构往往有着隐伏的同构关系，音乐的象征意义和结构价值是研究这些故事所要特别关注的。

在我国西南少数民族文化中，有不少"古歌"，它们几乎都是故事，这些在祭祀仪式上的叙事吟唱，是各民族先民遗留的"有声的历史"。傣族有古老的音乐形式"章哈"：入夜，在最有威望的长老主持下，章哈歌手用茶吃饭后开始整妆梳扮，男人们围坐在酒席四周，妇女孩子则在草棚外露天而坐，乐器齐鸣，章哈

内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富，害怕祭不起祖宗而卖去祖鼓。4)这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”，而且还制作成生殖器官的形状；苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。[①]

5. 音乐对社会、宗教、政治和文化的功能作用

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说，在音乐与文化的关系上，主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中，这些歌曲和音乐对于人们的行为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。在文章开头部分所论述的安达曼人舞蹈的功能和秘鲁安第斯排箫音乐的社会价值都是音乐对社会的功能作用的典型例证。“移风易俗，莫善于乐”是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识，认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且，孔子的“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能，能协调、团结人的关系，而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。[②] 在先秦诸家中，墨子、荀子、庄子、商鞅以及吕不韦等都在他们的著述中对音乐的社会功能作用给予特别的强调。在西方社会中，早在古希腊的毕达哥拉斯学派、哲学家柏拉图、亚里士多德也都对音乐的教育意义，同样也就是社会教化功能进行过大量的阐述。以后的发展，到了卢梭、康德、黑格尔以及汉斯立克无不强调音乐的社会价值。

在大多数民族和文化中，宗教信仰仪式总是和音乐活动结合在一起的，在某些场合中，没有音乐的参与，宗教的信仰也就失去了价值。所以，音乐对人们的心智和精神世界的活动起着非常重要的作用。音乐表现宗教内容的

---

① 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上)，载《中国音乐学》，1987年创刊号，第110—112页。

② 详见曾遂今：《音乐社会学概论》，文化艺术出版社，1997，第6—7页。

开始由祝福性、赞美性内容转而唱撵鬼祭神，这是最重要的段落："传说在很久以前，人不会死，人越来越多，没有吃的了"，长老就想出类似"合并同类项"的办法，这样一变人就少了，也会死了变鬼。于是也有了害人的鬼魂，要接鬼、送鬼，有了章哈仪式给鬼送礼，在"水、水、水"的呼声中，那些泥巴做的牛马猪羊鸡和金银衣物等东西就送出去了，寨子安宁了，清静了，人们仿佛经过了洗礼，轻松了。在山林竹寨的月夜，那单纯平稳、循环往复的歌调，也就成为了心灵史。(周凯模:《云南民族音乐论》,2000)

音乐的故事，与一个民族的历史有很深的干系，现在的故事在音乐中有了延伸性的历史内容。如洛秦所说，民族音乐学的"过程"就是"故事和情节"。

我们民族有许多古老的音乐神话，当然都是故事，却很少有人认真研究过。其实在这些音乐神话里，深蕴着中国文化的重要密码：抟土造人的女娲

作品存在于各个民族文化中，西方的格里格利圣咏、经文歌、亨德尔的《弥赛亚》、巴赫的“弥撒曲”、莫扎特、贝多芬以及后人都一直醉心于创作的《安魂曲》都是宗教题材的音乐作品。宗教音乐不仅影响西方音乐历史的发展，而且也还影响了作曲家个人的艺术生涯和生活、生命。

巴基斯坦有百分之九十五的人是伊斯兰教徒，所以有“清真之国”的称谓。也因此，信仰是人们生活和生命中的主要内容。在巴基斯坦国徽上用国语乌尔都文书写的格言中说：信念、同一、戒律。在“清真之国”里，信仰几乎占据了伊斯兰教人们的所有的时间和空间。伊斯兰音乐的形成是与它的宗教、信仰和文化的诞生同步的。我们在大量的巴基斯坦音乐里可以听到这样的语句，有一首歌“我的灵魂”，歌词中唱道：“真主阿拉，您的光辉无处不在，您的形象无处不见，您的存在是生命的证据，您的身躯是真理的胸膛，您是生活的秘密，您是伊斯兰的希望。”

我在肯特大学曾选择了一个美国黑人的教堂作为“田野调查实践”课程的研究考察内容。通过对这个“田野”调查，我的感受很深。这个黑人教堂的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都在演唱中度过。对他们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他们同在。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是信仰的一部分。音乐是上帝给予的，只有音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的距离。他们一再强调，因为是音乐才有了他们的信仰。为了增强音乐的能力，他们也时常进行音乐训练。然而，排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

音乐与政治更是有着紧密联系。从许多民族的文化活动中，我们看到，音乐在政治上的功能作用一方面体现在一个群体反对另一个上，另一方面体现为巩固国家政体的稳定和团结。艺术和政治都是文化的一部分，相互间的促

是我们民族的生殖女神，她造的乐器是笙，应震卦，位东方，律名太簇，五行是木，五色是青；而“刑天舞干戚，猛志固常在”的无头战神刑天则位于西方，对应的乐器是磬，应坎卦，律名夷则，五行为金，五色是白。这些音乐“故事”是什么意思呢？古代文献已经提供了一套解释系统：“笙者生也”（《白虎通》），所以“笙”是生殖的符号，与匏瓜有关，有多子之象（闻一多：《神话与诗》）；汉字中“震”可训“娠”，所以这个卦也有生殖的含义；而律名“太簇”则更是“丛生”的意思；故东方即是生命的意象，则五行配“木”、五色配“青”就很好理解了。而西方所属所有事象，正好与东方相反：刑天是战神，有“死”的意义，古人认为“磬者，死声也”（意谓无共鸣延长，没有声音的生命），坎卦的释义有“陷落”、“落下”的意思，故坎卦有死亡的含义，而律名夷则有“灭杀”、“刈割”之义，所以，无疑西方有“死亡”的意象，五行配“金”五色配“白”就是必然，闪着白色寒光的金——武器，自然是与死有关的。因此不难发现，在八卦的逻

进作用是不可避免的。孔子音乐思想的集大成者《乐记》可以说是在理论上对音乐的这种功能作用充分肯定的范例。《乐记》开篇“乐本篇”的第一自然段中就提出：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀于思，其民困。声音之道与政通矣。”从具体作品来说，美国印第安人的《战争舞》、巴西苏亚人表明部落身份和联络村寨的歌曲、中国古代刘邦以“楚歌四起”战败项羽、人们唱着冼星海的《黄河大合唱》进行抗战，以及肖斯塔科维奇为抗击纳粹所作的《第七·列宁格勒交响曲》等都是音乐对政治的作用的积极体现。

拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区的一些国家的人民非常关心国家大事。因为，多年来在他们的土地上殖民者不断轮换，国家的机构不断更改，社会长期不稳定，一种要求民族独立、社会安定、权利保障的心理使得人们普遍地参与政治。西印度群岛的特立尼达是一个典型。在那里，由于这样的一种意识和活动，在音乐上形成了一种特有的形式和风格，叫做 Calypso。几乎所有的 Calypso 歌曲的内容都与社会和政治的问题有关。但是，这些内容不是消极的，而是积极的。拉丁美洲音乐中的另一种歌唱形式叫 Reggae。Reggae 音乐中有一个非常出名的音乐家 Bob Marley。Bob 被称为是 Reggae 音乐之王，非常成功的音乐家，拥有被社会爱戴的地位，拥有成千上万的观众和听众，拥有豪华无比的别墅，也拥有一个美满幸福的家庭。但是，Reggae 音乐和 Calypso 一样，也是政治内容较强，批评社会问题，责难政治问题等。这样一来，不同政见的集团对 Bob 的音乐，尤其他的民众号召力怀恨在心。一次，在他家乡演出后的第二天，Bob 和他的经纪人以及一家人在家中商量是否出席几天后的另一场具有政治倾向性的演出。突然，机枪声大作。Bob 的经纪人当场中弹死亡，Bob 和他家人全都中弹，极其幸运的是，都没有致命。Bob 没有因为这次可怕的事件而停止演唱，他的歌声一直持续到他去世。

人类学家 Merriam 在其著名的《音乐人类学》一书中这样论述到，如果说音乐允许情感的表达，提供审美的愉悦，以及可以娱乐、交流、唤起生理反应，对社会的整合、社会机制和宗教仪式的合法性具有加强作用的话，那么，很清楚，音乐对文化的延续和稳定起着重要的作用。在这个意义上，音乐的这种功能作用不会弱于文化的其他任何方面。相比之下，文化中别的因素并

辑系统中，泰否对峙，正是自然宇宙的东—西关系，也是人类社会的生—死意象；为什么古代宫廷雅乐中东方位置陈设一件名叫“柷”的乐器，西方位置陈设着一件叫做“敔”的乐器，也就明白了：古代乐理解释说，“柷”是开始，“敔”是结束，正如太阳的运行（升起和落下）和人生的轨迹（出生和死亡）。而这一规矩竟两千多年没有变化，从西周一直延续到清末！（罗艺峰：《空间考古学视角下的中国传统音乐文化》）

音乐的故事，深刻地反映了某一文化中的思维运算逻辑，音乐的文化事象是关于自然规律和社会法则的象征性演示。

我们不必在此讲述和分析所有的音乐文化故事，只是要明白，音乐的文化故事不仅仅是音乐的故事，也不仅仅是表面的意义，因为，音乐是文化的产物，音乐行为与各别文化息息相关，离开了文化的解释，音乐的故事不可能找到自己的意义。而音乐人类学必然要讲文化的故事和分析文化的含义，这是

不具备音乐所具有的情感表达、审美的愉悦，可以娱乐、交流、唤起生理反应等功能作用。音乐作为历史、神话和传说的媒介，通过教育的传递，对文化的延续和稳定起着至关重要的作用。[①] 这方面的例证非常多，不再一一列举。

结束语

魏景元四年(263)深秋的一天，一位死囚慢慢走向建春门外东市。在洛阳城上空弥漫着阴冷的云雾下，在人群中透出的千百道叹息的视线中，他走向死亡。不！事实上，他正从容不迫地步入另一个世界。行刑时间已经接近，他向前来诀别的兄长手中接过一张古琴，盘膝席地而坐。琴弦发出的琴音时而带来了沉思，时而划破死寂的气氛，抑扬顿挫、舒缓疾速，一曲幽愤激昂，感天动地，惊鬼泣神。曲终，犯人长叹一声："《广陵散》于今绝矣！"[②]

死囚为谁？正是"竹林七贤"之一的嵇康也。

以上的故事是史实还是传说并不重要，有意义的是它给予我们对音乐的功能作用的认识和理解的启示。

---

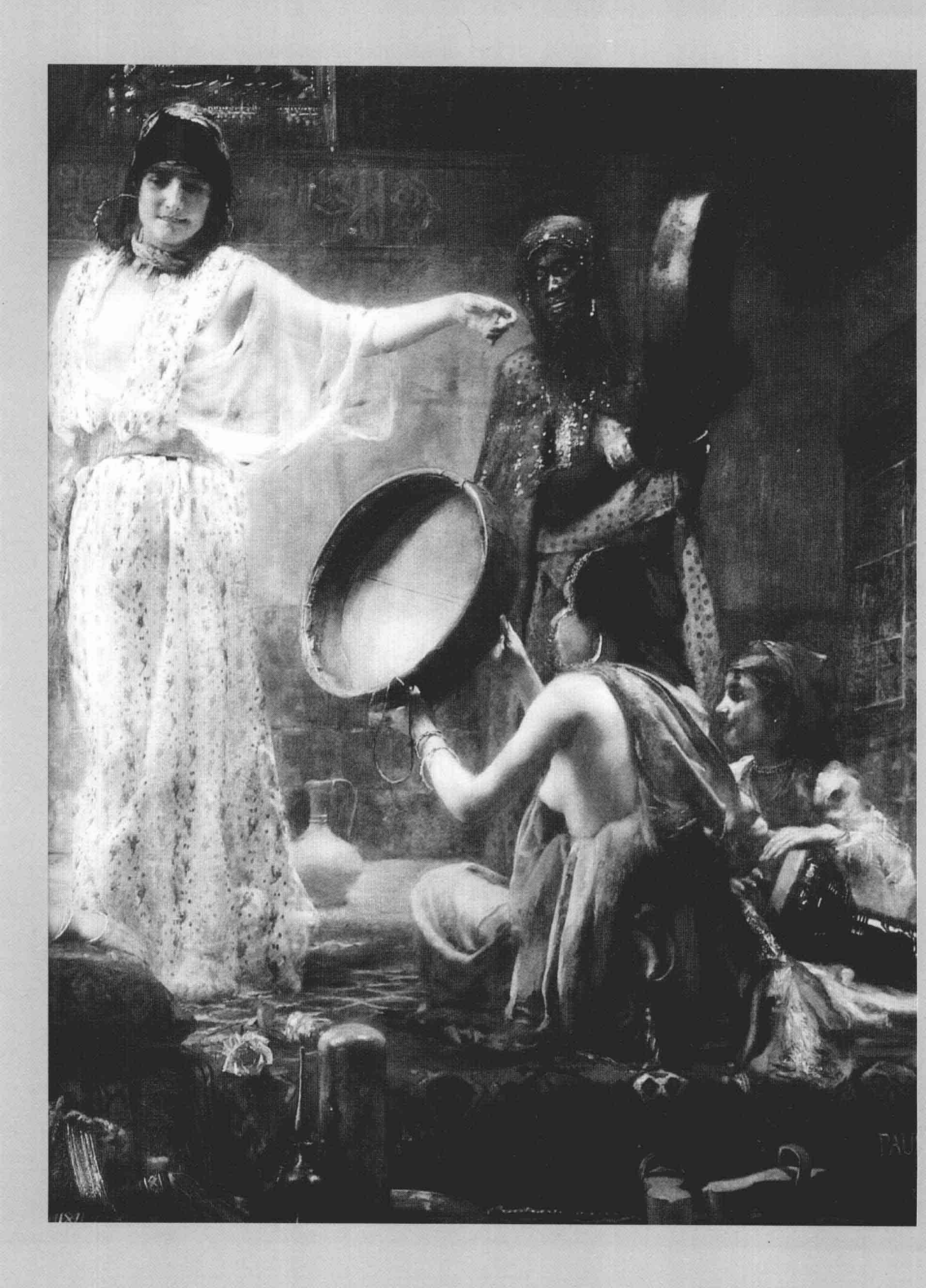
① Alan P. Merriam, *Anthropology of Music* . Northwestern University Press. 1964, p. 225。

② 林友仁:《嵇康》，载于钱仁康主编《十大音乐家》，上海古籍出版社，1991，第 55 页。

这个学科的重要特征之一，历史和现实，传统和现代，他异和自我，都在人类学故事之中。

不错，如人所说：人类学是一门奇特的学问，当你以为是在考证远古的传统时，却往往和现实重合在一起，同样，当你以为面对的是现代人的时候，又总是看到祖先的面孔。你总是弄不清自己究竟处于"被传统"还是"被现代"的哪个位置。（邓启耀：2000）人类学家此言，不正说出了这个学科的独特魅力吗？

文化的故事是一面镜子，它照出的是我们自己的面貌。列维·斯特劳斯说，"文化是脸"，在土著人那里，没有"纹面"（没有自己的标志）的人不能有自己的身份，被称为"哑巴"（不能有文化发言），不能有行为的合法性（欠缺社会价值归属）。人不能不要"脸"，不能没有"面子"，所以人不能没有"文化"。



五、音乐文化始终在变更
音乐文化总是在继续

音乐文化的变更是必然的，它像是一个“变数”，而音乐文化的继续同样也是必然的，它像是一个“常数”。也可以这样认为，当把音乐文化安置在物理概念的时间隧道里，它是“变”的，因为在我们的眼睛里它是具象的 — 人们永远不可能踏入同一条河流；如果把音乐文化安置在人类的思想、精神领域里，它是“不变”的，因为我们是把它作为一个抽象的概念来认识的 — 人类是文化的生物，文化是人类的本质。因此，音乐文化的“变”是相对的，“不变”是绝对的。

米兰·昆德拉——这位对音乐有着非同寻常的深邃理解力的作家，在其《被背叛的遗嘱》中有一段对摇滚音乐的论述。它的大意是，被流行地和广泛地称为摇滚的音乐淹没了二十年以来的音乐环境；在二十世纪走完它的历史之际，摇滚夺取了世界；这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚的兴奋相遇之中藏有某种意义？世纪想忘却它自己么？忘却它的那些乌托邦的幻想么？昆德拉对摇滚音乐的剖析是社会学意义的，着眼点是在道德问题上，所以它给那段文字立下的标题是“没有犯罪感的人在跳舞”。然而，这段文字让我想到的是另外一个问题，即时间的流逝产生了历史，历史的变化过程形成了时代更替，运动着的时代构成了社会、文化的变更，也包括了音乐的变更。看来，一切的变化都源于时间。

时间一直是给予人们神秘感最大的来源之一。它深奥难测的性质，是有史以来人们日夜琢磨的对象。历史上的诗人、作家、哲学家不断地探寻、论述时间这个主题，但是总是被它所迷惑。虽然人们都知道时间一去不复返，然而觉得它的流逝似乎支配着我们的存在。过去已经不可改变，未来将是什么？人们多么希望能扳回时钟，能挽回过去，能重享过去美好的时光。彼特·柯文尼和罗杰·海菲尔德所著的《时间之箭》也这样说：

宇宙会不会有这样一个地方，那里时间的方向跟我们所熟悉的方向相反，那里的人们从坟墓里升出，皱纹从脸上消失，然后回进母胎？在那个世界

音乐与文化

前文已经指出过，有什么样的思想立场和学术视域，就有什么样的音乐定义和文化概念，那么，在音乐人类学看来，音乐和文化是什么呢？

中国学者曾经提出所谓"音本体"和"乐本体"的概念以区别中、西音乐文化在音乐存在方式上的观念差异。（修海林、罗小平：1999）其实在人类历史之初，无论是希腊还是中国，所谓"音本体"的概念都还没有发展出来而主要倾向于"乐本体"，即把音乐看成是"综合的声音文化"，就是在本学科的早期也是这样而表现出把音乐当作"联系性知识"看待的认识，那些仅仅把音乐视作为声音结构的思想主要是近代的事情，虽然其由来很远，可以一直把所谓"自律论"思想追溯到毕达哥拉斯、康德和汉斯力克。（于润洋：2000）

在纯粹哲学的立场来看，无论是"音本体"还是"乐本体"，都不是本体，我的"作为联系性知识的音乐"这样的观念，也不是一个音乐本体论思想或关于音乐存在方式的观点，而是对人类声音文化的一种新的认识。且不说一些古代音乐学者有着多种知识背景，如古罗马的波埃修同时是哲学家、政治家、法学家和音乐学者，中国东晋时的何承天是天文学家、律学家和文学家，阿拉伯中世纪的阿尔·法拉比学过哲学和医学专业等，引起我很大注意的是，为什

里，香气神秘地凝结成香水，钻入瓶中；池塘里的水波向中心汇聚，弹出石头；那里的空气自发地把各种成分分解出来；破瘪的橡皮膜自动膨胀，密封成气球；光从观测者的眼睛里射出来，然后被星球吸收。可能的事或许还不止这些。[①]

遗憾的是，常理不允许我们这样做，因为时间不等人，时间不会倒流。由于时间永远走的是一条不归的路，于是乎，它不断地带给人们忧虑、迷惑、遗憾，同时也带给人们希望、新的理解和对过去的再认识。音乐和文化就是在这样的时间流动中，保持着它们的变更和继续。

很久以来，人们对于自然事物的认识一直在相反的两极之间徘徊。一是觉得，“宇宙遵从恒定不变的规律，一切事物都表现为完全确定的客观实在”；另一认为，“根本不存在像客观实在那样的事物，一切都在流动，一切都在变化”。我曾读过一本叫做《自然之数》的书。作者以“变数的常数”的规律提到了有关对牛顿的认识问题，他说，牛顿并不是人们所认为的那样，是教我们依照冷静的、没有感情色彩的理性去思考问题的理性时代的第一个人。相反，牛顿是最后一个以超越一万年前开始建立我们求知传统的那些人的眼光来看待这个可见的智慧世界的大智者。这番话说明了什么？说明了他认为在牛顿的数学里，我们发现了他向人类对世界的认识迈出了重要的一步，因为他超越和统一了“刻板定律”和“灵活可变”这两种世界观。这种思想告诉我们，所谓的“定律”和“变更”是相对的、相互作用的、相辅相成的，“定律”产生“变更”，反之，“变更”亦推动“定律”。

这样的认识角度是我们理解音乐文化变更和继续问题的重要前提。音乐文化的变更是必然的，它像是一个“变数”，而音乐文化的继续同样也是必然的，它像是一个“常数”。也可以这样认为，当把音乐文化安置在物理概念中的时间隧道里，它是“变”的，因为在我们的眼睛里它是具象的——人们永远不可能踏入同一条河流；如果把音乐文化安置在人类的思想、精神领域里，

---

① 彼特·柯文尼、罗杰·海菲尔德：《时间之箭》，湖南科学技术出版社，1995，第2页。

么西方有许多比较音乐学、民族音乐学或音乐人类学家同时又是其他学科的学者？他们的知识结构反映的仅仅是个人的学术兴趣还是深刻地折映出音乐的某些本质特征？

比如——

英国的埃利斯是语言学家、数学家，在解析数学方面有突出贡献，他还精通音乐物理学、心理学和律学。埃利斯的主要著作充分体现了他的知识特点，1868 年出版了《数学解析的精神》、1880 年出版了《论音乐音高的历史》、1885 年发表了影响深远的比较音乐学著作《论世界各民族的音阶》。德国的施通普夫同时是心理学家、声学家、音乐学家、人类学家，并在哲学、美学、神学和其他自然科学学科上取得重要成就，获得博士学位。这位成就卓著的大学者在音乐物理学、音乐心理学、音乐生理学等方面对比较音乐学做出过重要贡献。其著作主要有：1922 年的《声学和音乐学问题论文集》、1926 年的《语言的声音》、1939 年发表了哲学著作《认识论》。奥地利的宏波斯特曾经在海德堡大学和维也纳大学读哲学和自然科学，获得化学博士学位，后进入心理学和音乐学领域成为柏林学派的主将之一。其著作极多，涉猎甚广，先后有乐器学、音响学、音乐心理学和音乐生理学、传统音乐研究等方面的著作

它是“不变”的，因为我们是把它作为一个抽象的概念来认识的——人类是文化的生物，文化是人类的本质。因此，音乐文化的“变”是相对的，“不变”是绝对的。

理解音乐的变更取决于对社会文化变迁以及音乐与社会之间特殊关系的认识。在十九世纪，一个主要的社会文化变化的观点是进化，生物进化的理论运用于社会进化。进入二十世纪，社会进化的观点成为了一种重要的人文思潮，而且一直影响到至今的一般普遍的人们认识之中。从史前历史开始，变化一直发生在任何社会之中。随着科学的进步、经济的发展，二十一世纪的人类社会和文化的变化将越来越频繁、急速。然而，人类社会和文化的变化并不意味着“进化”。“进化”是一种生物从低级到高级、由生态环境对生物的生存自然筛选的过程，将“进化”概念运用于社会发展事实上是一种伪科学。在本文的前言中已经指出，许多例子早已证明了人类社会从来都不是单一和同一化的。将人类社会发展归结为同一性的“进化”思想，其实是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的“先进”与“落后”。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以“帮助”、“扶贫”的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。

然而，社会进化论的观念或多或少仍然存在于人们对于音乐的认识中。比如“原始”一词经常被运用于那些在经济落后和生活方式简陋的边缘民族和部落的音乐活动上。“原始”是一个什么概念？“原始”意味着数万年前人类处于原始的状态，那时人的生理、思维与动物相差无异。那么，“原始音乐”不就同等于“动物音乐”？所以对于“原始”一类的词语我们在运用时必须格外地小心。当然，对于社会进化论的批判、对于“原始”概念的认识都曾有过

发表。库尔特·萨克斯是德国著名比较音乐学家，其知识背景不仅有音乐史，还有美术史，他是以一篇关于雕塑的论文获得博士学位的！其宽广的文化视野与他的学术论域有着密切的关系，不然怎么会去研究舞蹈史？需知，舞蹈是可以被看作活的人体雕塑的。更奇怪的是荷兰的孔斯特，他本是学法律的，后来又做银行职员和热带博物馆馆长，却最终成就为一名出色的民族音乐学家，在印度尼西亚音乐研究方面成为权威。

在本文作者认识中，这些现象反映了音乐的基本性质，音乐是一门与许多领域有着密切关系的"联系性知识"：

在物质文化层面，音乐联系着物理学、心理学、生理学、数学、乐器学、乐谱学；

在制度文化层面，音乐联系着社会学、政治学、经济学、人类学、教育学、乐律学；

在精神文化层面，音乐联系着哲学、美学、神学、宗教学、历史学；

任何一个音乐的"作品"，都是与音乐文化整体"全息性相似"的，都含有音乐文化的物理层面，如用乐器演奏、有乐谱记录、有声音的物理、有音律的数学关系、有心理和生理影响的指标；也都有音乐文化的制度层面，如声音的律学体制、调式音阶乐理、音乐制度、政治经济背景；还有精神文化层面，如音乐哲学思想、审美态度、历史意识等等，甚至含有宗教的超越意义。

一个过程，即便是民族音乐学奠基人之一的美国学者 Nettl 都曾经有过迷失。我们说，科学的发达、工艺的先进、经济的发展都对音乐产生极大的影响，比如电声音乐的出现产生了新一代音乐语言。但是，这并不意味着工艺简单的乐器就失去了它的文化价值。文化价值不体现在物体外观的好坏、功能的多少、经济价值的高低上，然而一种文化对于一个民族、集体和个人来说是一种精神和心灵的呼应。著名人类学家、好友邓启耀先生送我他的近作《访灵札记》，其中记述了这样两则小故事。一是，老邓在一次田野考察中，向一位彝族老人买一只"跳老虎"（彝族民俗）用的工艺简陋的羊皮鼓，什么都说妥了，走时，却没有让他带走。这位彝老很诚恳地说："你人好，我不能害你，这羊皮鼓传了几代人，每次跳老虎都用，上面有鬼了，带去对你不好。"另一是，一位彝老被请去城里进行跳神祭祀的"还原"表演，干了一会后，老人要回去，主持人问是不是他们的工作没有做好，老人说不是，并说他们对他非常好，主持人问那是为什么，知道老人家里很穷，说可以给他加薪，老人摇摇头说："不是这些问题，是我的神不来了，因为我们天天作假。"[①]

二十世纪五十年代以来，民族音乐学的发展越来越成熟，对于许多过去的认识都希望有新的进一步的深入理解，音乐文化变更和继续的问题就是其中之一。我们不仅需要了解音乐文化的变更和继续的种种现象，同时必须认识音乐文化的变更和继续是一个过程，从而来考察这些变更后面的种种因素，而且更重要的是需要辩证地看待音乐文化的变更和继续的关系。

1. 音乐文化的变更和继续的种种

音乐的变更的特征是多种多样的。它们可以是结构性或风格性的，例如，电影音乐的影响使得一些印度当代民间音乐的节奏越来越规律化；流行音乐对中国传统戏曲的渗透，一种"杂交"的戏歌形式出现在舞台上。音乐的变更也可以是物质和技术性的，诸如传统乐器的制作工艺的改进、音域的扩大、音色的改变，电声乐器在音乐演奏和创作中作用的不断提高，等等。这些

① 邓启耀：《访灵札记》，上海文艺出版社，2000，第 106 页。

这即是说：我们要真正全面地认识音乐，建立音乐的知识系统，就必须关涉到这些方面，否则就是片面的、肤浅的、有限的。古人“诗性的智慧”猜测到：音乐是物理的、影响心理的、表现为社会的、而且是深含精神性的一种“联系性知识”。正因为如此，古典人文教育都把音乐列入主要科目，东方的先秦有“六艺”或“六经”，其中有音乐；西方的希腊有“七种自由的艺术”，其中也有音乐，这决不应该只看成是偶然；同样，东、西方许多音乐学家跨学科的知识背景，也决不应该只看成是他们个人的兴趣使然，而是反映出“作为联系性知识的音乐”的基本特征。

我们指出这一点，其实是要说明，人类对音乐的认识，仅仅只有音结构研究是远远不够的，所谓音乐人类学，不过是补上了19世纪以来偏重音乐声音结构认识的不足，而企图全面地把音乐之所涉知识范围纳入自己的学科视野罢了，这也就是A.梅里亚姆一再强调的，民族音乐学是对“文化中的音乐”的研究或对“音乐中的文化”的研究的思想。

音乐是文化，音乐在文化中。

于是，我们立刻就要面临一个更大的问题：文化是什么呢？

据说关于文化的定义有数十种之多，在人类学中，“文化”一词的出现频

是声音自身的物理现象上的变更,而音乐变更的最重要的特征主要体现在它的文化意义,以及所具有的功能和作用上。

在世界范围内,我们看到一个普遍的现象。由于殖民主义的统治、基督教的传播以及互通贸易,欧洲文化对许多国家、地区、民族产生了很大的影响。任何文化的影响都具有其两面性,殖民文化带来的种族主义、经济垄断、政治控制所造成的种种问题是众所周知的。但是,另一方面,欧洲与其它国家和民族的接触、交流和相互影响,不少欧洲的音乐在新环境中产生了新的生命力、新的文化意义。大家都非常熟悉英文歌“新年好”— Do Do Do Sol, Mi Mi Mi Do,有意思的是,这首欧洲歌曲在非洲布什人(Bushman)部落中也同样广为传唱。然而,歌词却不再是“新年好”。布什人用在教堂里从欧洲牧师那里学到的“新年好”旋律,配上了自己的语言和歌词来表达他们的生活和感情。同样的声音,但已经不是同样的意义了。另一个例子,法国歌曲旋律被“学堂乐歌”重新填词成为了“打倒列强分田地”的内容,转化为了“以毒攻毒”的功能。同样的旋律,而已经不再是同样的作用了。再如,在北美印第安人的文化中,音乐和舞蹈是一种很特别的东西,不仅形式多种多样,而且作用和功能也不尽相同。在北美的印第安人有许多季节性的活动和节日,其中之一称为 Powwow。在许多大城市里,人们可以经常看见印第安人在 Powwow 活动中表演各种舞蹈,“战争舞”是其中最受欢迎的,这是从当年各类战争中流传下来的。然而,问题是,眼下人们所看到的“战争舞”虽然在形式上依然保留着当年的样式,但是其功能和意义却是完全不同了。现在的“战争舞”是表演性的,由于意义和功能的变更,印第安人已经不再使用原来的“战争歌”,替而代之的歌曲是他们重新编造的。从而,“战争舞”的服饰、舞姿不再表现战争中的形象和力量,“战争舞”的歌声、鼓点不再是战争胜利后的狂欢的喧叙、凯旋的号角。如今,它是印第安人存在的象征、白人和土著人厮杀经历的回忆,美国历史上不堪回首的一页,同时,“战争舞”也是民间节日活动中的固定节目,它是印第安人经济创收的手段。特别对于印第安民族中年轻的、美国化了的一代来说,他们所关心的重点,不再是历史和耻辱的关系,而是传统和资本的融化、文化和金钱的结合。现实是残酷的,但毕竟是一个必须接受

率仅次于“社会”一词。但是人类学的“文化”不同于社会学的“文化”，也不同于历史学的“文化”，给“音乐”、“文化”这些词下定义与每一个人的思想观念、学科意识和学术立场有很大关系。因此，我们如果要理解音乐人类学，就需要一个与音乐人类学匹配的“音乐”概念和“文化”概念，才可能在一个学科内部求得学术的“逻辑自洽”。

按英国文化学家理查德·约翰森的思想，文化研究有三种主要模式：基于生产的研究、基于文本的研究和对活生生的文化的研究。第一种模式涉及“文化生产”，即关于“文化劳动—文化产品—文化价值”关系的研究；第二种模式涉及“文化产品”，即关于“文化文本—文化形式—文化解读”关系的研究；第三种模式涉及“文化行为”，即关于“文化生活—文化历史—文化逻辑”关系的研究。其实这里已经隐含着文化的三种定义：文化是一种涉及社会、政治、经济活动的“生产一实践”，没有人的劳动实践就没有文化；文化是人类社会活动所创造的“产品—形式”，语言、艺术、哲学、工艺产品都是某种形式的文化；文化是人类的生活样式，表现为社会生活的“行为逻辑集合”，其实这也就是全部的人类生活。

假若我们以此三分模式来看音乐文化，则可以这样分别表达：创造音乐

的事实。

音乐文化变更的现象也发生在我们的"江南丝竹"音乐中。地道正宗的"江南丝竹"的社会基础是茶馆文化。民间的"江南丝竹"不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交流中心。宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都是在那里传播以至扩大、夸张开来的。"江南丝竹"就发生在那样的闲谈加烟茶的环境里。人们并不把它作为正式严肃的演出,可是茶馆生活少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。演奏员们都是业余的音乐热爱者。虽然他们不看谱,也可能不会看谱,但是他们了解并且创造他们的音乐。他们对演奏分文不取,因为那茶馆文化是社会的一部分,那丝竹音乐是茶馆文化的一部分,而那演奏又是他们个人生活的一部分。然而,目前音乐学院或专业团体的"江南丝竹"却已经属于是"异化"了的音乐活动,它是舞台音乐会表演、专业音乐活动、职业化的艺术形式。音符没有变,旋律没有变,曲目没有变,乐器的配置没有变,人员的组合也没有变,但是,演奏的场所变了,演奏者的身份变了,更重要的是它的文化含义变了。

从传统京剧演变为"现代革命样板戏"是一个过程。这个过程是一个巨大的变更。一方面是音乐的结构、风格上的变更和音乐的物质、技术性的变更,另一方面是社会、政治和文化价值上的变更。前一个变更是现象上的、形式上的,而后一个变更是本质性的、革命性的。人们当时对它的理解是,政治意义远多于文化意义、思想意识价值远超过音乐艺术价值。那种高频率的重复教育和学习,人们对"样板戏"这种新的艺术形态的接受从被动转为主动、从消极转为积极,其中音乐自身的精华、价值和规律也逐渐被认识和发现了。从而也就像那些永垂不朽的《交响乐》、《大合唱》、《协奏曲》、《奏鸣曲》那样,它们的音符、旋律、节奏、唱段、形象、情节,更重要的是划时代的思想意识的寓意,永远铭刻在了一代甚至几代人的思想和意识的记忆之中。"史无前例的十年"结束了,人们发现他们的思想和感情被愚弄了。随着全民族的愤怒,"样板戏"也成为了愤怒的对象。历史总有一种奇异的回复,又过了十年,"样板戏"重新回到了人们的记忆之中。然而,这时候回潮的"样板戏"不再是当

的实践活动方式如创作、表演和欣赏是人类特有的音乐文化，从这个角度研究音乐文化，主要是侧重“声音的结构”和“意义的生产”，这种“文化”还是在音乐声音结构内部，而这正是比较音乐学和部分民族音乐学的学术视域；而基于音乐文本的“文化”则主要是人类独特的声音产品的“形式”，即音结构及其结构方式，而这正是作曲学科、音乐分析学科所追求的音乐文化定义；音乐文化生活方式则是以音结构为内核的文化脉络的社会历史逻辑规定，其核心是音乐行为，与音乐人类学的文化观念有深度联系，音乐人类学关心的主要是人类音乐行为。

英国雷蒙·威廉斯将“文化”分为“理想的”、“文献式的”和“社会的”三个不同的定义：所谓“理想的”文化定义，是就某些绝对价值或普遍价值而言，文化是人类完善的一种状态或过程，文化分析本质上是对永恒秩序或普遍价值的发现和描写；所谓“文献式”的文化定义是指：文化是知性和想象作品的整体，文化研究是对记录了人类思想和经验的这一“作品”进行分析批评；所谓“社会的”文化定义则是“对一种特殊生活方式的描述”，文化分析就是阐明一种特殊生活方式、生活价值。显然，如果我们联系音乐文化来思考，第一种定义涉及音乐哲学、音乐美学，它企图描述人类音乐的理想状态，规定音乐的永恒价值或普遍意

年的“样板戏”，不再是“思想”或“意识”的产品了。对于“史无前例的十年”的当事人来说，重新聆听和观看“样板戏”更多的是感情和心理的回顾和反思，对于没有过去“那个十年”经历的人来说，更多的似乎是一种逆反、好奇、甚至滑稽态度的参与和玩要。就比如崔健的摇滚《南泥湾》和当年陕北延安的《南泥湾》虽然是同一首歌曲，同样是感情和理性的产物，然而前后两者所表现的思想和意向是决然不同的。这段围绕着“样板戏”为主题的历史过程，也包括《南泥湾》，在一定程度上集中地体现了音乐文化变更和继续中的形式和内容、现象和本质、形态和意义的关系。

我的一个留学生来自刚果，对他们的布什民族有很好的研究，能唱许多布什民族的史诗和演奏他们的乐器 Lulanga（8 根弦的长方形的弹拨乐器）。随着中国音乐和文化学习的深入，音乐和文化的影响力发生了。他觉得非洲有着古老的历史、文化和传统，他们的史诗是那样的维系着黑人的生命和血液，那些故事和歌唱是那样的动听、感人，但是只有语言的传承，没有文字的记录影响了他们的文化的力量、精神的信仰、意志的统一。相比之下，中国文字的魅力、力量是如此的强大，这种强大凝聚了五千年辉煌的文明和历史。他觉得有责任来改变自己文化的现状，从音乐做起，从乐器开始。他发现 Lulanga 由于工艺上的简陋，远不如中国乐器的调弦那么方便。因此，他主动要求乐器厂为他特制一架调弦改进了的 Lulanga。我请他给中国学生讲 Lulanga，讲布什人的音乐，并且准备开办讲座，在电台向中国听众介绍刚果民族音乐。布什人的乐器改革了、变形了、不那么纯真了，但是它却在异国他乡的中国得到了传播。非洲的乐器来到了中国，民间音乐走进了音乐学院的课堂，黑人甜酸苦辣的历史在新一代的 Lulanga 上、新的社会环境里、新的文化接受者身上得到了新的认同。这就是音乐文化的载体在变更，而音乐文化本身在继续。

在美国读书时的同学泰国人潘阳博士是著名的泰国音乐家，他为泰国音乐在国外的传播起了不少作用。泰国文化在美国很受欢迎，众所周知，主要是泰国的寺庙、烹饪和人妖。然而，泰国的音乐却不那么容易被听众所接受，一方面是因为泰国音乐的语言和结构是美国人不熟悉的，另一方面是音乐内容本

义;第二种定义涉及音乐历史学和音乐分析学,它要努力建立人类音乐文本的相互联系和演变规律,找到它们的共同结构法则;第三种定义涉及民族音乐学或音乐人类学,阐明人类音乐生活的文化意义和文化价值。

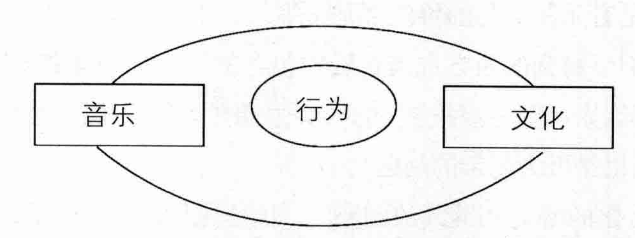
无疑,在人类学的观念中,文化是人类的生活样式,音乐人类学研究的对象主要是人类各别生活样式中的音乐文化行为并阐发出其隐含的文化价值和文化意义。因此,所有那些关于"音乐哲学、美学太抽象,不涉音乐实际"的批评、"音乐史学不关心现实,音乐分析只见音不见人"的批评、"民族音乐学或音乐人类学只喜欢讲故事而不分析作品"的批评,其实只是在不同的学科观念层面滑了过去而没有对上话,因为不同学科有不同学科对象、不同学科观念、不同学科目的。在不同学科眼里,音乐和文化,是差异很大的,甚至在具体学术观念上也有很不相同的规定性,比如,人们对于"文化价值相对论"的理解就常常因为自己所属的学科不同而发生观念冲突(冯文慈:《中外音乐交流史》,1998),深层原因仍然是因为音乐社会学家、音乐历史学家与音乐人类学家有很不同的"文化"观念。即使是本文开端对只看到音乐的审美—美育作用、只强调音乐声音结构的思想的批评,也只是从不同学科视域发出的他异声音。不过可以确定的是,有的学科的文化概念是选择性的,而文化人类学的文化概念则不是

身。每一首泰国音乐都有具体的内容，都和特定的对象有直接的联系。讲一个小插曲，我曾在美国肯特大学读书，同时也是该大学“世界音乐研究中心”中国音乐的指导，有一次我为同学翻译《中花六板》的意思，我说可以有两种译法，一为 Middle Flower Six Beats，另一为 Medium Variation on Six Beats。前者完全照字面译，后者按意思译。美国学生理解曲名的意思，没有什么意见。但是这位潘阳同学硬说我翻译得一定不对。他说：“你们中国音乐都是有具体含义的。怎么会有什么‘中间的六朵花六个拍’这种意思的曲子的呢？一定是你不知道。我们泰国音乐也都是有具体意思的”。他的话引起大家一阵笑声。笑声里一半是为了他那种直率，另一半也是对着他的那种武断。潘阳就是这样以他对自己民族的音乐的理解来希望别人也以同样的方式来认识泰国音乐。为此，潘阳用泰国音乐的语言创作了一个以不同民族和地区的音乐风格组成的作品《组曲》，其中包括泰国的“大象”、中国的“锣鼓”、日本的“樱花”、缅甸的“跳脚舞”、越南的“情歌”、南美的伦巴和美国的爵士音乐。尽管这些音乐都是泰国化了的，但是潘阳认为有了“具体内容”，听众会容易接受。果然如此，由于熟悉的曲调、节奏、象征性的音响效果和一些可以想象的形象，美国听众非常喜欢这个作品。即便是在泰国演出，年轻一代的听众也非常喜欢。同样的情形，即文化得到了传播和继续，而音乐的风格变化了。这种变化的价值在新的社会条件下得到了实现，虽然是统一名目下的“泰国音乐”，但是这“泰国音乐”已经不是那“泰国音乐”了。

音乐文化的变更和继续的现象发生在任何一个民族、国家和地区。印尼的加美兰音乐又是另一个例子。1996 年的春季学期，我选修了一门西方音乐史的讨论课，我们需要写一篇论文，我考虑写有关民族民间音乐影响西方古典音乐的文章。我在图书馆找资料时，查到了美国当代作曲家罗·哈略生的情况。罗·哈略生 1917 年生于波特兰，是一位集世界各民族音乐为一身的作曲家，他研究非洲、拉丁美洲和亚洲的音乐，甚至还受到过中国广东粤剧音乐的不少影响。罗·哈略生是当代世界很重要的作曲家，他曾与凯奇、勋伯格等都一起合作工作过。他有一首声乐作品，名叫《The Heart Sutra》，取自于佛教对心境的概念，这是一首由传统加美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人

选择性的，它的学科视域着眼于所有的、整体的人类文化、全部的社会生活方式，这也许是本学科常常采取“价值中立”的原因之一。

如是，则我们这里的作为“联系性知识的音乐”与作为“人类生活样式的文化”就一定是在概念内涵上能够完全契合的，它们可以获得所谓逻辑的自洽性，而其结合点则是“行为”：



在此，天文—人道—乐理，是一体的，音乐是普遍联系的；物质—精神—制度，也是一体的，文化是生活方式的整体；人类音乐行为是如梅里亚姆所说的“产生音乐的全过程”；音乐人类学则为音乐与文化的关系提供解释，也即“对产生音乐的全过程的理解”。这里的“全过程”不应当仅仅看作是“音结构”的生产（如作曲）或“音结构”的表现（如唱奏），而是同时也包括精神活动、价值设定、心理演变和各种社会实践等等方面的“文化过程”，也即是文化生

的合唱队演奏的作品，音乐气势非常庞大，很有震憾力，全曲共有八段。在作品中，人们可以听到加美兰音乐在他的手中呈现出了一种崭新的形象。加美兰因素被运用于西方古典音乐的创造，即东西方文化交流融会的现象中，我们想到了一些什么呢？从现象上讲，这也许只是一种音乐语言的借用和音响色彩的更新。但是，从一个较为深层的意义上来看，这是人类文明进步的表现。一方面，东方社会由于不断受到西方世界的政治体制、经济市场和思想观念的冲击，现在开始反醒自己、重新认识自己；另一方面，西方社会是经过旅行、探险、通商以及殖民的方式接触了东方，通过对东方的认识也开始重省自己。几个世纪过去了，东西方的交流在不同的层面上经过了多次的回合，从理论上讲，现在的东西双方都努力地从宽容、理解的角度来对话，这样的平等态度在文化的交流上显得特别突出。大家都达到了共识：音乐和文化的形式、风格有不同，但是音乐和文化的价值都是平等的。中国文化里的"洋为中用"、"中西结合"和我们了解到的西方古典音乐中包含的印度尼西亚加美兰的节奏、旋律和音响色彩因素，都是这种进步的人文思想的具体体现。这是一个很有意义、非常深刻、也是极为复杂的问题。

在音乐文化的变更和继续的问题上，美国黑人的爵士音乐是一个最典型的例子了。从二十年起的新奥尔良爵士、迪克西兰爵士、摇摆爵士、波普爵士、西海岸的冷爵士，到了七十年代以后的主流爵士，包括第三流派爵士、拉丁爵士、硬爵士、波洒诺瓦爵士、自由派爵士、前卫派爵士、融合派爵士、后波普爵士、交叉风格爵士等等，在短短的不到一个世纪的时间里，爵士音乐从新奥尔良走向芝加哥，走向全美国，走向巴黎，走向欧洲，走向全世界，从街头小巷走向音乐学院的课堂，从原来只是黑人的民间旋律成为了正宗的古典音乐，从"下里巴人"堆里的小曲转变为"阳春白雪"阶层中的时尚。这样的音乐文化的变更和继续是很令人深思的。文化和传统不是一个一成不变的概念，因为它们是历史的昨天、今天和明天的完整组合。古老的文明需要继承的时候，人们就要求它不断发展和更新。多少年前的流行，如今成为了古典；而现在的传统艺术，在百年之前可能只是里弄的小画小调。历史就是这样在一变再变，每隔十年五载，总会有一个新的观念和理解。无论在地球的南北东西，

产。所谓对产生音乐的全过程的理解，也不仅仅是对音乐的理解，而应该理解为对文化的理解，也即是对人类生活方式的理解。

不难发现，在这样的音乐定义和文化定义下，民族音乐学—音乐人类学—文化音乐学对自己研究对象的观照必然是方法论上的“全观法”、文化观上的“全元论”。

所谓民族音乐学“全观法”(Holism)，其体系架设如下：

在垂直课题方面，研究人与环境(包括自然环境和社会环境)的相互关系，与“文化适应论”有关；在水平课题方面，则主要研究地方之间的相互关系，尤其把重点放在人类自身和人类创造物的流动上，与“文化传播论”有关。在这样一个方法论观念架构上，泛文化比较就必然是立体的，历史与社会，时间与空间，历时与共时等等的问题，被组织到一个“问题体系”里，事实上这也就是“文化”的性质：没有一个文化不是在历史中和具体社会条件中、不是存在於时间和空间的四维连续统中，当然文化也就可以从历时与共时两个方面来考察。

这样，民族音乐学所谓“时空观”、“方法观”、“价值观”等等，就不能不是这一“问题体系”里的问题；对这些问题的研究，也就不能不是多侧面、多层次的，而这些侧面、层次又完全是密切关联的一个整体、一个系统。如是，则民

人类的教训和经历是平等的。

2. 音乐文化的变更和继续是一个过程

音乐的变更不仅只是音乐自身的规律和问题，它涉及到许多其他非音乐的因素，包括社会的、政治的、宗教的、心理的和自然环境等。其中社会因素是一个很重要的动力。音乐表演和创作是一种创造、产生音乐的人的行为活动过程。这种创造、产生音乐的人的行为活动过程是具有社会性的。因为一切音乐活动都是个人或者集体在一定社会形式中，并借助这种社会形式进行的对自然的占有和对人自身的表现。也因此，任何音乐的表演和创造都不可能离开特定的社会的自然环境和人文条件。而且，这些音乐的活动所产生的功能作用、反映内容、表现方式、思想态度等都在很大程度上受到社会因素的制约。反过来说，不同内容、不同形式、不同手段的音乐活动始终适应着特定社会的不同层面、不同范围、不同群体的需要所进行的。所以，音乐的变更也就是为适应特定社会条件下的需要而产生的。

伊朗古老而灿烂的波斯文化有四千年的历史，但是如今的伊斯兰共和国是一个年轻的国家，今年是它的二十周年。伊斯兰共和国是宗教领袖霍梅尼的革命产物，从此伊朗告别了世袭君主制度。霍梅尼进行的是一场以伊斯兰教为国教，政教合一，神权高于一切的革命。这种宗教性和革命性相结合的思想运动，同样也体现在音乐之中。我初到美国在华盛顿大学读书，有一位来自伊朗的访问学者给我们讲波斯音乐，同时也向我们介绍了现代的伊朗革命音乐。他说，霍梅尼主张“伊西结合”，但是艺术必须歌颂共和国。在课堂上，老师让我们听了一些“革命音乐”。比如，以传统古典乐队演奏的革命歌曲，以西方管弦乐队伴奏的革命大合唱。这种以传统艺术手法来表现当代社会特征，同时也以西方音乐方式来传达伊斯兰教精神的做法，体现了宗教领袖霍梅尼的“政治是宗教合乎逻辑的延伸”的革命思想，体现了特定条件下的社会环境对音乐的变更所产生的作用。

二次世界大战时期的苏联音乐也是这方面的很好例子。为了卫国战争，那些“为艺术而艺术”的资产阶级、修正主义“纯音乐”是被排斥的。音乐就是

族音乐学全观法势必产生出来。

民族音乐学全观法关注的主要问题是：

与音乐声音形态有关的研究。包括：音概念的认识与比较（音色的概念、音高的概念、单声或多音的概念）；音组织的认识与比较（音阶构成、调式构成、声部织体构成）；音乐时间纹样的认识与比较（节奏、节拍、韵律的构成）；旋律与织体的认识与比较（旋律法、形式法则）等。

与音乐发言方式有关的研究。包括：人声方式的认识与比较（个体或群体、有无性别、年龄、信仰等方面的限制等）；器乐方式的认识与比较（独奏或合奏、有无性别、年龄、信仰等方面的限制等）；复合方式的认识与比较（歌唱、舞蹈、器乐的综合发言等）；口头方式与书面方式的认识与比较（口头文化传统与乐谱文化形式等）。

与音乐行为目的有关的研究。包括：纯粹音乐技术的目的（发声技术、唱奏技术、表演技术）；音乐的社会历史目的（社会控制、社会整合、血缘承诺、传统延续、文化流动）；音乐的纯粹精神目的（音乐信仰、音乐哲学、宗教价值、情感意义）等等方面的认识与比较。

与音乐物质文化有关的研究。包括：发声工具本身的认识与比较（乐器

武器，是苏联人民的革命战争的精神源泉。为抗击侵略者出一份力，肖斯塔科维奇的《第七交响乐》被《列宁格勒交响曲》的标题所替代，一个音乐段落之间联结需要的插部成为了“侵略者脚步”的解释，从此由《圣经》的“诗篇”中得来的创作灵感转换为了消灭法西斯的炮火。虽然这是作品标题的更改，音乐形象的更改，但是表现的却是时代的变奏意义。

一个民族的社会结构会对音乐的保留和传播产生深远的影响。几年前，一位美国同学从日本采风回国，他说对遇到的事不能理解。在日本他听到许多地区的民歌风格大不一样，有的邻近的乡村相互间民歌的发展和保留很不相同。他前往采集民歌，没有想到碰上了许多阻拦，因为他没有得到当地民歌俱乐部的认可。对于这位美国人来说，民歌是自然状态的音乐文化产物，不应该具有专利权，更不应该有地域权。但是，他并不了解，日本民族觉得所有自己土地上的东西都是自己特有的财富，而且更是商品。另一方面，虽然日本是一个工业国家，但是它的社会结构却不像欧洲其他工业国那样，日本所采取的是以集团、职业协会、公司、家庭等为单位的垂直性的社会结构，不是我们通常所见的社会结构以横向的阶层来划分。所以，“家有家法”的日本特定社会现象给这位美国人的音乐采风带来了阻拦，让这位外乡人产生了文化理解的困惑，然而日本的特定文化性质和社会结构却是促进了它的民间音乐的变更，也同时保护了民间音乐的继续。

一般来说，在音乐活动中，个人的决定经常会直接或很大程度上影响到音乐内容和形式的选择。但是，这种个人的因素必定是在特定的社会和文化条件下发生作用的，任何个人都是一个特定社会和文化中的一份子，离开了社会和文化的环境，完全独立和抽象的个人是不存在的。因此，社会和文化影响了个人，必然影响了音乐活动的变化。有一个这样的例子发生在马耳他群岛上，一位吉他手演奏马耳他民间音乐很出名，而且以自己非凡的创造力使用了一些新的吉他演奏方法和形式，比如他只独奏，不采用歌手一起表演。这样的形式对于马耳他人和他自己来说都是一种音乐上的革命，但是这样的革命性行为是被当地的社会传统势力所不容许的。他的行为被认为是破坏了传统习俗，玷污了民间音乐，因此这位吉他手被

材质、乐器形制、乐器工艺);发声原理的认识与比较(振动类型、振动力学、振动物理);社会历史关联的认识与比较(乐器功能、乐器历史、乐器传播);精神性问题(乐器巫术、乐器禁忌、乐人群体、哲学与宗教等方面)的研究。

与音乐文化传播有关的研究。包括:内部传播(前辈与后代之间的民族文化传承)与外部传播(不同民族之间的文化交流);文化动力学问题(社会变迁、文化压力、民族迁徙、资源吸引、自然灾害等);传播路线与方向问题(自然地理、人文地理、历史因素、社会导因等);与传播有关的文化指标(音乐文化的变容、整合;音乐语汇的历史比较语言学;音乐或乐器的分布变动;音乐风俗的变迁等);音乐物质文化(乐器与乐谱)、音乐精神文化(文学、美术、神话、哲学和宗教)等。

与音乐相关的文化心理研究。包括:音乐的接受心理、音乐的创造心理、音乐的行为心理、音乐的传播心理、音乐的美感心理等;尤其关注某一音乐文化单元的深层文化结构与社会文化表层结构的关系,音乐行为特征与心理深层逻辑的关系,以及结构主义人类学所特别加以指出的相似现象之间虽非历史实证却有心理学上关联的问题(C. L. 斯特劳斯:《结构人类学》);同时,在把音乐实践活动中看起来是"外观的一堆习俗的东西同时也内观的理解为一

当地的音乐群体所不容，并且他们准备将他驱逐出去。个人的爱好、才能和力量是有限的，一个音乐家离不开他的生存环境，离不开他的听众、他的音乐集体和社会。后来，这个吉他手在传统和社会的压力下同意不再进行他的那种"革命性"的创新，他可以恢复以前的音乐演奏，但必须是在马耳他传统和这个社会集体所希望的那种演奏，如果有所创新，必须是在该社会传统认可之下的方式进行创新。就如同肖斯塔科维奇那个时代的音乐同行们那样，为了生存淹没了自己、也淹没了音乐。最后，这位吉他手不得不向传统妥协，淹没了他自己、淹没了他的演奏、淹没了他的个性，当然淹没了他的创新，从而不得不演奏那些人们喜欢的曲调和旋律，不得不保留歌手的一同合作表演。[①] 在这里，我们清楚地看到，传统的力量和社会的作用所得到的深化是以个人的价值被淹没来实现的。

西方化、工业化和现代化是促使当今音乐文化变更的重要原因。西方工业革命之后科学技术惊人的发展，工业国家成为了富强的象征。这些国家随着工业、科学的发展，它们不仅不断地扩大权势，而且更重要的是对原材料和市场的高度需求。由此，这些发达的工业国家一方面向不发达的发展中国家输出它们的文明，另一方面从这些发展中国家获取资源。向不发达国家输出的文明是什么呢？只有两件东西，一是武力，另一是宗教。殖民主义就是以这两件东西向全世界别的国家推行西方化的。武力是对人的行为上的制约，宗教是对人的精神上的制约，目的还是为了获取更多的资源，包括自然资源和人文资源。工业革命之后，世界性的资本主义发展到了一个新的阶段，对全球自然和人文生态产生了巨大的冲击。

在这种世界性的资本化、西方化的过程中，音乐在其中自觉或不自觉地承担了重要的媒介作用。传教士口中的经文歌、军队中的铜管乐队是殖民主义当年向各地输送西方音乐文化的重要途径。之后，不少西方音乐教育家为"发展"和"体系化"不同的民族传统音乐采取了各类措施，例如"规范"印度音

---

① 参见 John E. Kaemmer, *Music in Human Life*. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 183.

种心理过程。”(R. R. 马雷特:《心理学与民俗学》)

这样,民族音乐学一音乐人类学的观察,就一定是对一个民族音乐生活样式的全面研究,也即民族文化的声音发言方式的研究,是文化研究。因此,民族音乐学一音乐人类学即是关于音乐的文化科学。

那么,既然说对“音乐”的研究是全观的,本学科所理解的“文化”不是选择性的而是整体的,则“文化全元论”势必要提出来而成为本学科的文化理论,这是一种处理东一西方关系、传统与现代关系、世界各民族音乐文化认识的新的文化哲学。

“元”在中文里有“本源”义(《说文》:“元,始也”);又有“博大”义(《礼记》:“元,大也”);还有“纯一”义(古有“元行”一词,指阴阳五行都是单纯的物质,翻译而来的“元素”一词也是纯一物质之意)等。“全元”之谓,包括基本的分元而又比之更高、更大、更本质,是所有构成全元的诸元之集合、之体系。

文化全元论,区别于文化理论的“单一中心论”和“多元中心论”,“文化全元”之谓是含纳全世界各民族文化单元的、而又承认各单元存在合理性的世界文化总体系。在这个全元论的思想观念里,首先,它的价值立场取决于我们对某些视域的重视程度:在我们看来,各民族文化的“体系内进化”要远远

乐的不规则节奏，调整泰国音乐的“平均倾向”的音阶音程关系，改善非洲鼓的“粗糙”音响，灌输欧洲音乐观念的唯美主义等。其中最普遍的现象就是在许多民族和国家的学校教育和音乐实践中推行、普及五线谱的记谱方式。源远流长的印尼加美兰音乐一直靠的是用心、用耳、用记忆来演奏，然而五线谱的记谱和读谱方式的采用，逐渐改变了加美兰音乐的即兴演奏的传统习惯、审美方式和感情表达。同样的情形发生在泰国音乐的学习当中。年轻的一代抛弃了传统的泰国记谱法，觉得五线谱更为科学、更为容易掌握，但是，从五线谱上学到的泰国音乐不再具有原来演奏泰国音乐的品质。在这种情形下，一位演奏者只是一件乐器的操纵者，一件乐器只是一行五线谱的代言者，一行五线谱只是一份总谱中的系列符号之一，音乐家不再有那种积极的参与意识、创作冲动、即兴发挥、角色转换、默契沟通、你我不分、缺一不可的感情投入。

然而，事情总是辩证的，塞翁失马，安知非福。西方化、工业化和现代化对民族文化的原型的确产生许多消极的影响，但是积极的一面呢？它使得音乐文化的变更出现了更多的姿态。前面所提到的许多例子也都说明了这一点。就民间音乐现代化而言，它让许多乡村小调和歌手走向了城市、跨越了国界。比如，富有盛名的马里女歌唱家桑格拉在非洲被誉为“名星中的名星”。除了有着一副明亮、优美的歌喉以外，桑格拉的成功是由于她突破传统的尝试而获得的。桑格拉出生在乡村，母亲在她幼年的摇篮中就常给她唱民歌。母亲给了桑格拉一幅优美的嗓喉，她的家乡给了桑格拉一肚子的民歌。聪明、开放、现代的桑格拉没有就此满足，她去了欧洲学习西方古典声乐。天生的生理条件、丰富的非洲传统音乐的营养、加上系统的西方声乐训练，加上演唱的伴奏音乐是一种综合性的音响结合，当地土著人的鼓配合电吉它演奏的奇特和声，桑格拉为自己开辟了一个独特的天地。她所演唱的已经不是那种单纯的田野山寨歌喉，不是那种乡间民俗的主题，不是那种仅仅凭着热情来演奏的节奏音响，并且也不再是在家中、野外、村镇广场上的自娱或群体欢乐。它们完全是一种城市现代文化的产物，它们要求的是训练有素的嗓子、城市生活的流行内容、电声加上西方音

比这些文化“体系间同化”重要得多！所谓体系内进化，是指这一民族文化单元内部的文化功能和文化结构的进一步优化。其次，是全元论的逻辑取值，由于它是全方位的发生关系，所以肯定不是“二值逻辑”的，而必然是“多值逻辑”的。当黄翔鹏说“传统是一条河”的时候，过去与现在已然消解为一体了，时间上的二元对立范畴如：传统一现代、过去一今天、历史一现实等，不是被一种更为圆满的全元逻辑所取代了吗？当我们取主体间性哲学的时候，同样有一些对立的范畴将被消解：自我—他我、主体—客体、社会—自然等等的二元分别，不是可以用更为合理的物我互动知行不二的观点来看我们与世界的关系了吗？当我们取中国哲学之圆融的认识论，可以见得“大全不拟显现为一切分，而每一分又各各都是大全的”，大海水就是众沤，众沤就是大海水，所谓“大海水是全整的现为一个一个的沤，不是超脱于无量的沤之上而独在的……每一沤都是揽大海水为体……都是大海水的全整的直接显现”。（熊十力：《新唯识论》）如果我们把全人类的文化比作这里的大海水，把世界各民族文化比作众沤，则此一中国哲学的著名譬喻，不是很好地表达了本文作者之文化全元论的内涵了吗？

全元论的文化哲学，当然是与二元论的传统哲学不同的。前者强调的是

乐的和声甚至复调、城市酒吧、音乐厅、大型娱乐场所中非常职业化的表演等。但是，一种文化的根基、历史的渊源、血缘的连接、肤色的认同、地域生态上的特定等，在那些歌唱中不同程度上地向我们显现。就因为这些文化上的传承性和约定性，使我们依然能明确地辨别出它们的民族特点。不会有人把这些音乐认作为东方亚洲的歌声，也不会有人会去联想到它们是南美洲的音乐，当然也就更没有理由会去把它们与欧洲的什么旋律相联接。这也就是文化为我们各自的民族创造了特性。这类文化交叉和渗透的现象和例子很多。西方音乐手法和本民族音乐语言的结合，本地音乐形式加用其他民族的音乐因素而演变为另一种艺术表演方式，都是音乐文化继续中的一个重要趋向。

结束语

在彝族传统和文化中，老虎具有原生图腾的意义。据资料说，彝族的"虎宇宙观"对中国神话、巫术、宗教、天文、地理、哲学、科学、文学等都产生过很大的影响。为此，彝族的"虎图腾节"依然保留到现在。"虎图腾节"中的"跳老虎"源于何时？为何而跳？现在的彝老都说不出一二。然而，"跳老虎"却被当作"活化石"挖掘出来、盛行开来了。老邓的《访灵札记》中说到，他看过三次"跳老虎"，一次是民族体育和民间舞蹈的虎队，一次是为了国际学术会议组织的演出，再一次是与时装模特合作的跳虎表演。很显然，老邓所听说的"跳老虎"原型和他所见到的"跳老虎"表演完全不是一件事了。而且，这三次表演也都表现出不同的意义。最后他说，这些都是我们现阶段的现实。他们并存同处，有时相生，有时相克，有时消失，有时漂变……无论怎样，应该说都是正常的，我们似乎没有必要为失去的"原型"而伤感，或者，能否说：

一切，都本无"原型"。

一切，都可能在过程中"漂变"。[①]

---

① 邓启耀：《访灵札记》，上海文艺出版社，2000，第107页。

"全在而不同",后者主张的是"分别而对峙";前者建立在全元逻辑的普遍联系上,后者建立在二值逻辑的对立关系上;前者的理想是天人互融、物我不二、周遍含纳、共荣共生,后者的境界是对立统一、心物分立、二元思维、你死我活。我们之所以要在此陈述这一新的文化哲学,乃是因为中国音乐学界的思维惯性基本上是建立在西方19世纪以来的二元论哲学之上,所有与音乐文化问题有关的理论争执莫不与此有关:传统与现代、西方与东方、继承与借鉴……等等,似乎离开了两两对立的概念就不会想问题了。而我们知道,东方传统智慧并不是建立这样一种世界观上的,儒家辩证法有所谓"执其两端用其中"的思维策略,核心的思维运算的算子是"三"而不是西方传统的"二",在这里,"一"(整体)有了,"二"(两端)有了,"三"(中间立场)也有了,岂不是"全"?中国佛教有所谓四角逻辑,非空非有,双遮两边,现象与本质、本体、本原是内在统一的,不是相隔对立,而是圆融无碍的。可以说,东方传统思想里从来没有二元论哲学的地位,而西方人是在20世纪初才从另一条理路即自然科学和哲学方面认识到"他异"与"自我"、"主体"与"客体"可能有着并非对立的非二元关系的。

所以,在全元论的文化哲学看来,世界文化是一个巨系统,其"全",在众

以上的事例和老邓的话非常理性地说明了音乐文化的变更和继续中所存在的一个辩证问题。音乐文化的漂变与否、原型与否，不过是一个社会、一种文化、一个时代的理解，它们从来都不是音乐文化自身的观点。随着时间的流动，任何一个时代都会结束，任何一种文化都将新陈代谢，任何一个社会都在变迁，与那些时代、文化、社会有关的理解和观点也同样身不由己地在更替。音乐文化是那些不同时代、不同社会、不同民族、不同经历、不同性格、不同立场、不同观念的人们，以同样的真挚的感情、赤诚的心灵创造出来的。因此，只要人类犹在、人的感情和灵魂犹在，音乐文化必定是继续、永存的。

音乐文化的变更是相对的，而它的继续和永恒是绝对的。

（原文《音乐中的文化和文化中的音乐(1—5)》，
载《音乐艺术》1999 年至 2000 年各期）

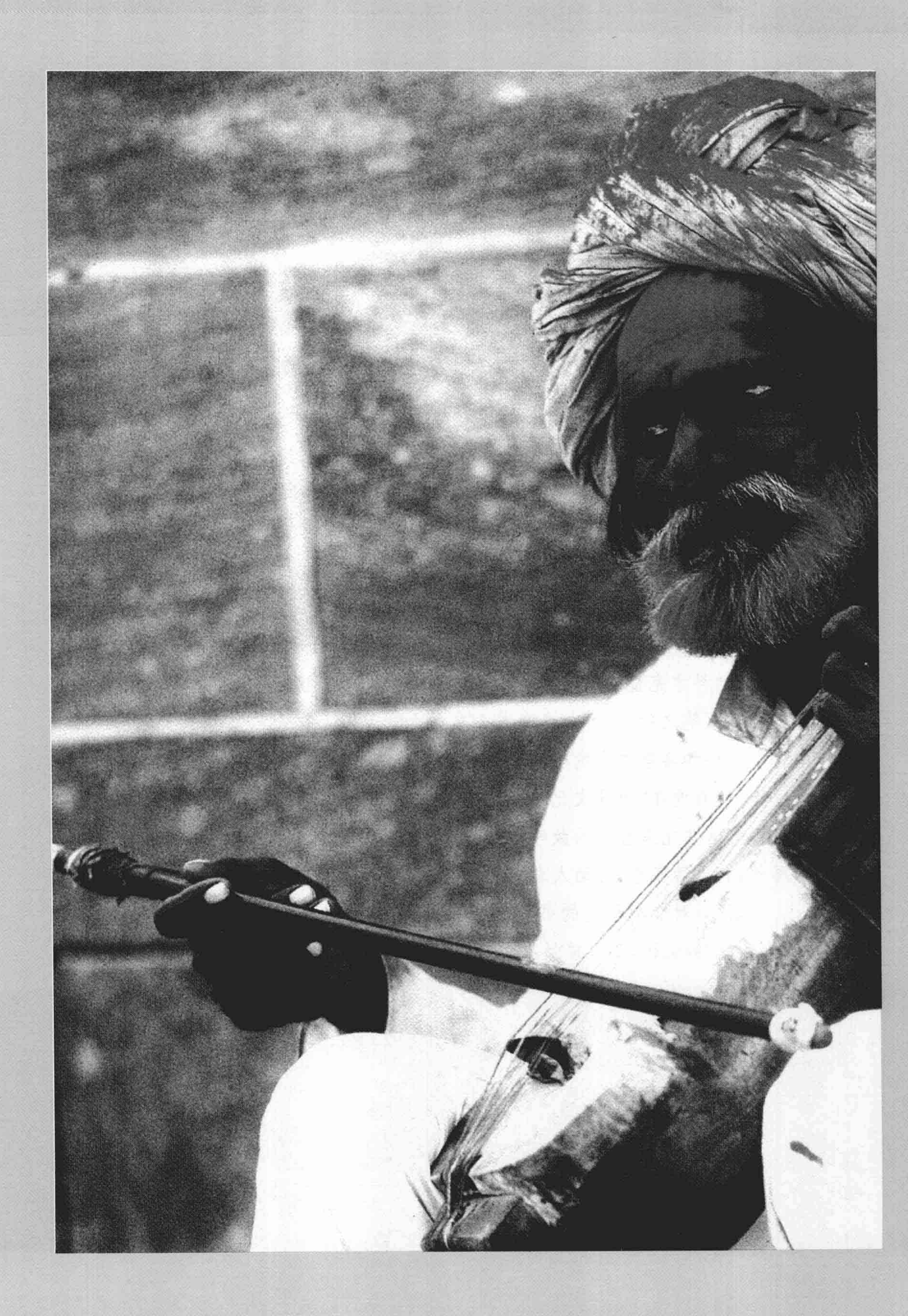
多民族文化之“分”的存在，故无有对于世界各民族音乐文化价值之承认，则不可能有世界音乐文化之价值；

所以，民族音乐学一音乐人类学的方法哲学，理应建立在文化全元论之多值逻辑、多维联系、圆融互动之思维策略之上，坚持“全在而不同”，反对“分别而对峙”，舍此，断不能走出19世纪的思想氛围；

所以，作为联系性知识的音乐一作为人类生活样式的文化一作为全面研究音乐的全观法一作为文化哲学的全元理论，共同完成了逻辑上的自洽，而这就是作为一个独立学科的音乐人类学的知识系统一方法系统和观念系统，至此，本学科才完整得以确立。

本文收笔之际，恰好与洛秦博士有一次电话里的长谈，使笔者深信：文中对这个学科和洛秦本人的理解是适当的。没有他在地球那头凄凄惶惶求学的经历，没有他在“他异文化”中的甜酸苦辣，没有他的实际生活的情感体验，没有所有这些充满音乐的故事，我们就不会有今天读到的这本书，这本有学术思考、有生活实感、有动人真情的好书。

只是，面对洛秦和他的书，做导读的人难免诚惶诚恐，但愿不会落一个“佛头着粪”的讥评，如果能做一个合格的“导游”，笔者就算完成任务了。



附录一
音乐与文化的关系何在
—— 洛秦访谈录

廖明君(《民族艺术》杂志社总编辑、副研究员,以下简称廖):在我们《民族艺术》1999 年第二期上刊登了你的文章《我们作用于音乐,还是音乐作用于我们》。文章中,你从一个很有意思的角度和特殊的表述方式论及了音乐与人类文化的关系,引起了不少读者的关注。我想询问,从简历看,你原先是从事音乐历史研究的,你是如何转到人类学领域来的?换句话说,是什么动机或想法使你转变了研究领域?我们能不能就从这里谈起?

洛秦(以下简称洛):我的研究领域的转换,从专业上讲其实是一个非常不自觉的选择。我在《美国读书中的尴尬一二》(《民族艺术》2000/2)这篇小文中已经提到,当年去美国读书是许多人的希望和梦想。很多年后悟出来,这读书潮流中的希望和梦想是人各有志的。我也随着潮流横渡去了大西洋彼岸。然而,在去之前对于与美国读书有关的一切其实一无所知,包括去学什么。所以,去了以后,在读书中遇到了许多料想不到的尴尬和艰辛。

原来我从事的是中国音乐史研究,尽管在美国有一两位美籍华人教授也

从事这方面研究，然而如果去美国学习这一专业，将会是一件难以让人理解的事情，况且也没有这一专业。所以，为了想去美国，就稀里糊涂地选择了音乐人类学（也称民族音乐学，Ethnomusicology）专业。就是这样，在不自觉的情况下，踏入了这个领域。当然，进入音乐人类学领域之后，发现那里是一个非常广阔的天地。心想，稀里糊涂地进来，或许将来能够比较清晰地出去。

然而，从研究的学术思想上讲，虽然当年在从事音乐史研究时，对音乐人类学一无所知，但是，音乐和文化的关系的重要性，我很早就潜意识地意识到了。比如，我早年的一篇论文，提出了《朱载堉十二平均律命运的思考》（《中国音乐学》1987/1）。文章指出，朱载堉"十二平均律"理论的提出早于西方，但为什么没有在中国得以实施？是清朝廷的昏庸，还是中国音乐实际不需要这种理论的实践？我从当时的社会和历史条件、中国音乐体系的特征、中国乐器的结构和器乐的属性、朱载堉创建该理论的主导思想，以及西方十二平均律的理论和实践的需要性和可行性等方面进行了讨论，结论是，朱载堉"十二平均律"被"束之高阁"并不是朝廷的无知，而是中国古代律学历史发展的必然，因为它是理论律学的产物，朱载堉"十二平均律"的伟大意义和价值是理论的而非实践的。虽然当时我并不知道人类学的思想或方法，但是将音乐放入文化之中来探讨，确实是我在学术理性上的一种追求。

之后，在另一篇文章《谱式：一种文化的象征》（《中国音乐学》1991/1）中，谈及了为什么中国的古琴谱不标明节奏的问题，是不能，还是不为？我首先从古琴谱的历史发展过程，以及它自身的功能来探讨，指出，古琴谱明确地具有节奏和时值功能，然而它的节奏和时值的规定是因人、因情、因境、因曲、因音而宜的，需要从感性上去理解和从感觉上去把握的，而绝不是像西方五线谱那样在理性上和理智上来限定和制约。我认为，古琴谱的这种属性的确立是与其生存的社会和文化环境休戚相关的。古琴是古代中国文人的精神和心灵关照的凭借，它是集中、凝聚、浓缩文人士大夫们追求的自由、清悠、淡泊情趣的器物。于是，古琴有了一整套的审美范畴，这些范畴奠定了古琴谱的形式和表述方式的基础。它对节奏、时值的精确和严格标明不是"不能"而是"不为"。因此，古琴的审美情趣、演奏方法以及谱式的表述形式都统一地为

中国士大夫的精神思想的表达提供了无限的空间，因为古琴音乐要表达的是一种不可闻、不可见、不可言、不当名的觉悟和“道”的境界。更进一步，这种“有规而无格”的现象事实上是一种中国大文化中的精神实质。“史”的《春秋》、“书”的《四书》、“文”的《变文》和《话本》、音乐中的《老八板》等等一系列的现象，都一脉相承地说明了这种“规”与“格”、“本”与“文”的关系，这是中国古典文化艺术中的模式。古琴谱正是这种文化模式的一个例证。

在这篇文章中，虽然也是无意识的，但我将音乐谱式作为了文化的一部分来考察。尽管从音乐历史研究到音乐人类学领域，专业在选择上是不自觉的，但是，早年在学术思想中潜意识地对音乐和文化之间关系的思考还是有一些觉悟的。所以说，这似乎有点“歪打正着”。

廖：虽然我不是音乐方面的研究者，但是人文学科，特别是我们人类学与你所关心的问题在许多方面是一致的。平时我比较注意民族音乐研究的动向，近些年来西方民族音乐学在国内比较兴旺，许多学者和论著都开始涉及这一领域，许多新的观念、新的方法，尤其是新的术语和词汇大量不断地出现在文章之中，但是，根据我的观察，我总觉得民族音乐学在中国的情况还没有真正进入到音乐人类学的层次，似乎对音乐人类学的真正含义还不是那么的明确。比如，在不少文章中见到，有为数不少的学者把民族音乐研究和民族音乐学分离开来认识，觉得民族音乐学只是理论，或者说文化理论“空谈主义”，没有实践价值，而实践还是必须以形态研究为根本。是不是早期“比较音乐学”的影响在国内依然还很大？

洛：我在一系列论述中都谈到音乐人类学（或称民族音乐学）究竟是一门什么样的学科的问题，我想在这里进一步强调我的观点。在我看来，从一定的角度来理解，严格地说，音乐人类学并不是一门独立的学科。

因为，音乐人类学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学，人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它

的研究对象是心理活动。那么,音乐人类学研究的是什么呢?

对此音乐人类学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上,目前大家都是达成共识的,但是,事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科,它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑,音乐人类学研究的是“音乐”。可是,音乐学研究的对象更是“音乐”。或许,因为音乐人类学(Anthropology of Music)是与人类学的结合,所以人们把它看成是音乐学下属的一个分支。如果将音乐人类学作为音乐学的一个分支,它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而,又有了问题。这些体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容,它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐,那么,音乐人类学的角度是什么?是文化吗?是人类吗?文化是一个什么概念?人类又是一个什么概念?人类和文化两个词包罗了人类一切生活和活动所有。所有审美、心理、社会、政治、经济等因素,包括音乐自身都是文化,也都是人类学研究的内容。所以,从研究对象和内容来将音乐人类学视作为音乐学的一个“分支”似乎有些困难。

从研究范围来看一看。目前的音乐人类学有两个特征,其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐,其二是着重于研究现在活动着的音乐现象,即强调的是共时概念上的研究,而非历时性的讨论。在音乐人类学摇篮时期,其研究范围的非欧洲(古典)音乐性是很突出的。而到了现在,这个特点已经开始缺乏“特点”了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析,摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证,而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治,以及经济等复杂因素联系起来认识和理解,开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以,音乐人类学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。音乐人类学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此,音乐人类学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是,音乐人类学中历史题材的研究也

不少，同样也关心历史问题。还有许多诸如“黑人音乐史”、“爵士音乐史”、“中国音乐史”等都是音乐人类学关心的。因此，音乐人类学的“学科”界线越来越扩展，同时也越来越模糊，以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。音乐人类学非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。音乐人类学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其它学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学，以及语言学和心理学的重要影响。以下就是音乐人类学的发展过程：十九世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和“人的科学”、和谐的普遍性、音乐的共性历史，十九世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学，二十世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义，二十世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而，事物总有其两方面的特性。音乐人类学受益于众多学科，同时也受制于它们。除了译谱和音乐分析等音乐技术问题外，音乐人类学没有任何自己的方法论。

音乐人类学是什么呢？我认为，确切地说，音乐人类学是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因此，音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东

西，来接近人类生活中的普遍或一般的“真理”。

廖：能不能谈一谈，你在转入了音乐人类学之后，你是否完全放弃了音乐史研究？或者说，你是如何把握着两个学科之间的关系的？

洛：正因为在我上述的这样一个观念和思维的基础上，音乐人类学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里，音乐史的研究是以传统音乐学，也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国，无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史，其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以“实证”为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是“实证”主义加“乾嘉”学派。这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个“是什么”的认识层次上的。

我个人认为，历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事，而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件，如若只告诉读者某人是什么、某事是什么，那便成不了故事。故事是有情节的，是有故事的。也就是说，故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去，为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事，人们对它的兴趣也是像读故事一样，想知道其中的人和事的来龙去脉，与之关联的喜怒哀乐。当然，历史和讲历史是不一样的，这就像故事和讲故事之间的关系。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件故事起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。音乐人类学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然

而，音乐人类学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理，并不是他们构造出来的，而是他们发现的。

将音乐人类学和历史研究组合在一起，不是一个简单地 1＋1＝2 的事，而引导出来的却是 X＋Y＝Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种“化学反应”的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

廖：我很同意你的观点。人文科学的研究中，只有不同领域之间的知识上、方法上的差别，而没有学术思维上、观念上的不同。虽然我不知道人们是否完全赞同你对音乐人类学的属性的解释，但是，如果大家都能够以加强和更新学术的思维和观念，理解不同的学术思想和观点作为学术进步的前提，那样，这种宽泛的学术视野和心怀将非常有助于学术的发展。我注意到，从1999 年到 2000 年，你在贵校的学报《音乐艺术》上连续发表了五篇以《音乐中的文化和文化中的音乐》为论题的系列文章。音乐和文化的关系是不是你目前研究的主要关心内容？你的主要观点是什么？

洛：是的。从美国学习回来后，看到国内这些年来音乐研究有了很大的发展，特别是音乐人类学的成长逐渐从具体的音乐形态研究，开始转向对音乐与社会和文化关系问题的关注。然而，由于国内资料的局限，对许多问题，

包括观念、方法和理论的掌握不够全面，我觉得自己有责任将学到的知识与同仁们共享，所以想比较系统地来一起探讨这些问题。我是从几个方面着手进行的。首先是一个对于音乐和文化的认识问题。我认为，以往抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。所以，音乐中必定体现了文化，文化中自然包含了音乐。

音乐和文化关系不是一个先有鸡还是先有蛋的问题。音乐只是文化的一种表述形式，任何表述形式的音乐都是由它的文化因素决定的。其中，不同的社会结构和属性极大地影响音乐的形式和它的内容，也就是说，不同的音乐形式和内容以及行为方式，体现不同的社会的结构和属性。一个社会的结构和属性，也就是社会形态问题。尽管各民族的社会复杂多样，相互之间不同，但又有相似的部分。这种社会也好，那种社会也好，或者说，靠天地生存也罢，按需求供给也罢，它们之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系和观念的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

社会的形态所提供的社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在不同形式和规模的音乐行为里。音乐行为是一个借用词，用来模拟地说明它与人的行为之间的相似性。人的行为在正常的生活活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，音乐行为这个模拟词被采用来表达音乐与之关联的一切活动，反映它所附属的社会环境中的各个方面的状态。

社会的因素影响着音乐行为的方方面面，自然也作用于音乐行为的执行者——音乐人。音乐人实际上也是一种社会的产品，这种产品的质量、款式

和价格都是由一个特定社会的准则来决定的。这种准则是传统积淀下来的，也可以是新近不断地添加上去的。音乐人在遵循这种准则时，常常是下意识的，不自觉的；也可能会是自觉了的，但是无奈的，不能违抗的。这就是社会和文化的力量，它就像血缘关系，不能选择。除了遵从，别无他法。

与此同时，人们的观念也是文化的一个重要体现。观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对什么是音乐和音乐是什么的理解做出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。比如南美印第安民族苏亚中没有音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚人并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的"歌唱"是一种什么样的东西呢？也就是说，这种"歌唱"对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚的"歌唱"有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在"歌唱"对血缘、家庭的维系，对生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，"歌唱"不是音乐活动而是语言传达，"歌唱"不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须"歌唱"，因为这是苏亚人的生命。苏亚人"歌唱"的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种"内在"和"外部"的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的"歌唱"对于苏亚自己来说却不认为是歌唱的原因。

对"什么是音乐"的解释涉及的是音乐的形态问题，对"音乐是什么"的解释关心的是音乐的本质问题。如前所说，形态和本质是不能分隔开来的，这是因为本质——观念的因素才形成了特定的形式，反过来，形式又在很大程

度上反映了本质。然而，无论从形式还是本质上来探讨，“什么是音乐、音乐是什么”的解答是没有标准答案的，它是因文化不同、社会属性不同、人们的思想观念的不同而异的。音乐可以是一种表达、一种精神、一种工具，也可以是一种“无为”的境地。

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么地平乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来喧叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

我们常把音乐比喻成为一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想、甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊的“语言”的认识和作用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的“音乐叙述”性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它“自己说着自己的话”，就像欧洲交响乐有着“自己的语言”，中国京剧有着“自己的腔调”，印度尼西亚“加美兰”有着“自己的音程语汇”，印度拉格(Raga)有着“自己的微音体系”，等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述“音乐叙述”时，就能注意到这些“自足自给”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

音乐中的文化问题涉及到许许多多的方面，比如音乐的属性是多方面的，根据不同的场景，有时是审美的，有时却是象征的。这是音乐活动特性，一方面人们把这种审美性质或象征性质赋予音乐，另一方面，人们又用音乐的审美性质、象征性质来表达我们的感情和思想。然而，在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。另一方面的问题就是音乐的功能作用。音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中，有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的，有些是不经意中产生的，另一些是被旁观者所理解和认识的。虽然这些音乐功能作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化。探讨音乐功能和作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎么样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、寓意和追求的这种音乐功能作用为的是什么。

在讨论音乐与文化的关系问题中，有一个重要的前提，即如何理解音乐文化变更和继续问题。音乐文化的变更是必然的，它像是一个“变数”，而音乐文化的继续同样也是必然的，它像是一个“常数”。也可以这样认为，当把音乐文化安置在物理概念中的时间隧道里，它是“变”的，因为在我们的眼睛里它是具象的——人们永远不可能踏入同一条河流；如果把音乐文化安置在人类的思想、精神领域里，它是“不变”的，因为我们是把它作为一个抽象的概念来认识的——人类是文化的生物，文化是人类的本质。因此，音乐文化的“变”是相对的，“不变”是绝对的。

廖：你所论述的这些问题非常重要，这不仅是音乐研究所应该关注的，而且也是一般人文科学必须关注的问题。人类学非常强调社会结构基础和人的观念意识对人的生活形态的作用。我读过你的系列论文《音乐中的文化和文化中的音乐》，从你以上的论述和不少文章中，我感觉到你过去的音乐史学的基础和在美国学习的经历，对于你现在的研究有着很大的影响。比如，

你并不单纯地探讨或思辨理论，而总是以大量的实例，包括历史的和现状的，中国的和国外的，来论证你所提出的思考。这种理论联系实际，也就是说，深入地、贴切地将理论运用于实践的研究方法，或者说学风，应该非常值得提倡。这在国内的音乐理论研究中还比较少见。2000 年第四期的《民族艺术》又刊登了你一篇《走近美国街头音乐》的田野考察报告。这是一个非常有意思的田野考察角度。你能不能就自己的经验来谈谈音乐人类学的田野工作问题？

洛："田野工作"一词是根据英文的 Fieldwork 直译过来的。从字面上看，圈子之外的人，很容易误以为真的是在农村田野进行考察，其实，中文里就有意思接近的词汇"采风"。所谓的"田野工作"的概念和范围是相当宽泛的，所有进行实地调查的工作都属于"田野工作"性质，包括对城市中的任何音乐活动的考察。因此，街头音乐也是"田野工作"的内容。从 1996 年起，我以城市音乐文化为考察内容进行了一系列的"田野工作"。美国街头音乐活动是其中主要的一项。在贵刊上发表的只是一小部分，我把美国的街头音乐活动看作是美国社会和文化的一个侧面，换言之，从这个街头音乐活动，我们看到的是一个较为完整的美国社会和文化的面貌。我的考察有不少方面，包括街头音乐活动的兴盛和繁多的城市和场地，从事街头音乐活动的人流状况，他们的生活、经济和社会地位情形，从艺的目的，音乐形式、风格和内容的差别，社会及听众对街头音乐活动的看法，从艺者自身对街头音乐演奏的认识，街头音乐演奏者及其集体之间的关系，从艺者与听众的关系，政府对街头音乐的态度，等等。这项"田野工作"已经延续了有几年了，还在不断进行之中。这是一件从未有人做过的事情，所以开辟一个新的"田野"比较辛苦，但是通过这些年的考察，我的收益是无穷的。

之外，这些年我做过一系列"田野工作"，包括在美国留学期间对部分美国教堂音乐的考察，1998 年先后两次去泰国所得到的许多音乐文化的感受，也包括对我国大理南诏古乐的一次"采风"等。我正在撰写一个小册子，题为《音乐的过程是一种人生和心灵的体验——音乐田野文化随笔录》。这本小册子将是我几年来在"田野工作"过程中所积累的经验和思想。比如，美国黑

人教堂的“田野”经验是“宗教带给了他们音乐，音乐又回过来创造了他们的信仰”。“田野”在美国街头音乐活动之中的体验是“音乐是一种人格和文化尊重的形式”。对云南大理古城南诏古乐的“田野”感受是“感情和现实把古乐传统带往哪里?”因为南诏古乐的“古”字里蕴藏着大理传统音乐家们的复杂心理。“古”是他们的传统、感情和生命。然而，“古”要具有“现代”的情趣、“商品意识”，还必须生存在“洋人街”里。事实上，在这“古”字里所包含的远比老艺人们所承担的艺术和生活的负担大得多，政策始终是传统的“真正主人”。“田野”在泰国传统音乐旅途之中的深切感受是“泰国，一个音乐中永远充满佛心的民族”。我希望通过抒情的文字和真挚的感情表达，与读者分享自己在音乐田野文化考察的旅途中所获得的深切感受，即音乐的过程是一种人生和心灵的体验。

廖：你的这些“田野工作”都很有意思，从读到的《走近美国街头音乐》中就已经感受到，你不仅对事物观察细致，有很好的洞察能力，而且还能从理论的高度来分析和认识一些一般不为常人所注意的现象。另一方面，给我，同样给读者一个强烈的印象，你的“田野工作”带有很深的感情，或者说一种对人的心灵的理解。在这些“田野工作”中，你一定会遇到一个观察的角度问题。据我所知，音乐人类学中有一对重要的论题，即“局外人/局内人”和“客位/主位”，涉及到“田野工作”中的不同观察角度和立场问题。对此你是怎么认为的?

洛：在音乐人类学中一直被讨论的论题之一就是 etic / emic，也即“客位/主位”，与之相对应的另一对术语 outsider / insider，译为“局外人/局内人”。对于该论题的讨论在近年国内文章中有不少论述，这些论述为介绍民族音乐学在国外的最新动态和促进民族音乐学在中国的发展，起到了非常积极的作用。但对于它们的认识，我有自己的理解。

先让我们来看看“客位/主位”的概念和理论的缘起。中文的“客位”、“主位”是英语的 etic、emic 翻译过来的。Etic 源于 phonetic，emic 源于 phone-

mic。Phonetic 的中文意思是“语音的”，phonemic 的中文意思为“音素的”①。Phonetic 和 phonemic 的差别究竟在哪里？

一种特定语言的 phonetic 描述是试图来说明该语言声音中所有可听到或可领悟到的不同性。例如，从 phonetic 的角度，在英语词语的描述中存在着 pike 和 spike 之间在 p 这个词的发音上的区别。前者 pike（[paik]）中的[ph]是送气的音，而后者 spike（[spaik]）中的[p]则不是。再如，shoot 和 sheet 两个词开头的辅音都拼写为 sh。前者 shoot（[ʃu:t]）中[s]这个音是嘴唇呈圆形所发元音而获得的；而后者 sheet（[ʃi:t]）中的[s]音则是双唇展开所发非圆形的元音而产生。依据以上的分析，我们看到 etic 是从“语音的”角度来区分语义的。相反，以 phonemic 的角度来描述这两组词的四个音就会非常简单，因为它觉得 pike 和 spike 与 shoot 和 sheet 之间只是“音素”/p/ 和 /s/的差别，至于它们的不同语音似乎不在考虑范畴。如同另一组词 sin 和 sing，它们的差别显而易见，在于 in [n]和 ing [ŋ]所构成的不同音素。因此，emic 是从“音素的”角度上来区分语义的。以上两者的不同是由于分析和认知的角度不一，前者从“观察者”的立场出发，而后者则从“经验者”立场出发。

这对术语最初是由美国语言学家派克（Kenneth Pike）在研究语言现象与人的行为结构之间的关系中提出来的（1954）。1967 年，派克在对语言和文化的研究中又特别强调了 etic 和 emic 理论之间的几个重要的不同方面。派克认为，一个来自某个特定语言体系之外的研究语言或者人类行为的社会学家是按照 etic 的角度来考察该语言体系的。因为在世界许多语言体系中都存在着大量的语音符号可以表示各种不同的声音现象，这位社会学家不必经验该特定语言自身内部的复杂性，事先就可以从外界获得他所需要的研究材料。而 emic 的研究则相反，它是从内部进行的。Emic 的语言材料因素是必须依靠对一个特定语言体系的经验来发现的。这就如同语言学家对音素

① “音素”是区别语音的最小单位。例如，英语中的 *f*at、go*ph*er、belie*f* 等，这些词的字母数量以及字母的组合不同，但是它们的音素是相同的，斜体所表示的字母都具有发声为 /f/ 这个相同的音素。

的认识是分析的结果。再是，etic 的研究可能是跨文化的、比较的，在一定的情形下，这种研究是可以被同时应用于几种不同的语言和文化中的。然而，emic 的方法是对某一特定语言或文化的研究，在特定时间内只能对这一特定语言或文化作单项研究。进一步，etic 的批评是可以直接估量的。比如，从 etic 角度来说，英语和捷克语都分别包括[m]、[n]、[ŋ]的语音，然而，就 emic 理论而言，它只是关心一种具体语言体系的状况，即在英语中/m/、/n/、/ŋ/在音素上是不同的，由此构成不同的词语 sum、sun、sung。但是，在捷克语中，只有/m/、/n/，因为/ŋ/这个音素在该语言中只是一个/n/的派生音素，它只有在软腭辅音前才出现。一位本国语言语者当然不知道，也不必知道他的母语的音素体系，因为在他从小成长的过程中早已经使这种细微语音差别内在化了。[①]

另一方面，对于以英语作为母语的言语者来说，在英语自身中，他同样也会遇到 etic 和 emic 两种不同的认知位置。他在对自己的言语进行 etic 的语音"编码"的时候，可能完全不认识到有些[p]这个音在送气时要强，有些[p]弱，另一些则根本不用，但是同样也会在 emic 的无意识状态下对一些语音"解码"时，只注意明显的特点，诸如 bunch 和 punch 之间，或者 best 和 pest 之间的/b/与/p/的差别。因此，etic 和 emic 的关系不是绝对的，而是辩证的。

我们进一步把 etic 和 emic 的关系安置在汉语中来看。由于 phonetic 和 phonemic 是英语概念中的词语，当把它们应用于汉语之中，情形更为有意思。1)汉语普通话中分 zi、ci、si 和 zhi、chi、shi，不仅 z、c、s 本身音素的不同，而且由于/h/的介入，形成卷舌和不卷舌的差别，在相同的阴平声词中，它们可以是"资、雌、思"和"知、痴、诗"完全不同的语义。这一"音素"语言现象的分析是在 emic 的立场上完成的。2)汉语普通话中还有"新"(xin)和"星"

---

① 请参见 Zdenek Salzmann:《语言、文化和社会—语言人类学导言》(*Language, Culture & Society: An Introduction to Linguistic Anthropology*), Colorado: Westview Press, 1993.

(xing)的差别,也就是[n]和[ŋ]音素的不同,从而形成语义上的不同。这也是“音素的”emic 意义上的分析。3)值得注意的是,汉语拼音 ma,依据四声不同可以有:妈(阴平)、麻(阳平)、马(上声)、骂(去声)。由这个不同声调的 ma 所构成四个不同含义的词汇。在这种情形下,四个词语的音素 ma 相同,然而,他们的声调不同,也就是语音的不同(这种“声调化”的语音差别,在英语中是不存在的)。因此,这是“语音的”分析,也就是 etic 的角度。从以上分析看到,汉语语言中的 etic 和 emic 现象不仅只是一个观察和认知两种不同角度的问题,而且从一种角度来看,其语言本身就存在着两种不同的现象。也因此,当我们借用外来语作为本国文化研究时,特别要注意它的原意,以及借用后的转意。

对于汉语不是母语的人来说,要对汉语精确读音是不容易的,外国人学中文的最大困难也就在于此。比如,对于英语言语者来说,与他的母语相比较,他要辨析以上所说的第 1 和 2 现象比较容易,然而要辨认第 3 中 ma 的四声就会很困难。

Etic 和 emic 即“客位”和“主位”对同一语言对象所采取的不同性质的观察和认知的观念(为了强调两者之间的区别,随之还出现了与之相对应的另一对术语 outsider / insider,译为“局外人/局内人”),后来被引入到对文化的研究之中,随之又成为了民族音乐学的一个热门论题。然而,半个世纪以来,对于这对论题的认识一直众说纷纭,始终没有统一的认识。仅从本文以上所作的分析,可以看到这对观念在其“原生”语言研究中就是辩证的、非一般的。当它被借入非语言的领域之后,情形变得复杂、不清晰了。从它们引入民族音乐学研究领域以来,一些大家权威如西格(Seeger)、梅里亚姆(Merriam)、耐特尔(Nettl)都做过各自的论述。1990 年派克等学者又重新对这一论题进行了思索。之后,1993 年在《音乐世界》(The World of Music)杂志第一期中发表了四篇专文,作者各述其见,对此论题展开了深入讨论。① 从而形成了

① 详见汤亚汀:《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》,载于《中国音乐学》,1995 年第 2 期,第 26—34 页。

对这一论题更多层面、多视角的多元认识观。

我在此将对这一多元认识现象再添加“一元”。在众多的讨论中，人们都将“客位/主位”与“局外人/局内人”作为同等对应关系来解释和认识。然而，这两对术语的性质是有所不同的。“客位/主位”所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度，而“局外人/局内人”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说，“客位/主位”从观念的层面上来讨论文化的不同性质。“客位”立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析，这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反，“主位”的观念表达和阐述是“本地人”对现实世界认知的模式，这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的，并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，“客位”理论被认为是比较“客观的”、“科学化的”、分析的和某种比较的(因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的)，而“主位”观念被看作是比较“主观的”、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而，要注意的是，这两者的关系不是辩证的，也不是相对的，而是完全不同的认识论。

然而，“局外人/局内人”则是另外一方面的论题，它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在“实体上”，不是在观念上。“局外人/局内人”区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为“局内人”的身份，他必定可以到达文化情感和直觉的“不能言语”[①]的层次，但是“文化身份”不涉及种族或国籍。对特定文化中的“音乐的意义”的理解是鉴定“局外人/局内人”一个有价值的尺度，因为对特定“音乐的意义”的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。[②] 最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。“局外人”之所以是“局外人”是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基

---

① 胡德(Mentle Hood)认为，从 emic 的角度来说，“音乐的意义”是“不能言语”(untalkable)的。请参见他的“量子理论”(Quantum Theory)学说。

② Maurice Halbwachs：《论集合记忆》(*On Collective Memory*)，ed，trans. by Lewis Coser. Chicago and London：The Univ. Of Chicago Press，1992，pp. 22—23。

础上的，他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此，一个“局外人”很难到达一个“局内人”所理解和所经历之中的文化“意义”的程度。但是必须十分注意，“局外人/局内人”的不同并不涉及到任何“价值”问题，也就是不存在谁具有优势的问题，他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上“局外人/局内人”会有差别，但是，两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的，也就是说，两者的地位是可以转换的，也可能是兼而有之的，即一个人处于两者之间，或者说同时具有双重属性。

廖：你的分析和理解很有道理，我赞同你的观点。你觉得自己在这些年的“田野工作”中，一直是处于“局外”或“客位”的角度，还是相反？或者是在观念上，文化身份经常交换？

洛：从观察者来说，我当然主要是“局外人”。因为许多“田野工作”的内容是我不熟悉的，特别是那些文化性质是我过去完全不了解的。但是，我参与了、经历了这些“田野”活动，相比较而言，我自身已经从“局外”逐渐进入了“局内”。然而，从学术上讲，我始终只能处于“客位”的认识观念。我的理解是在理性的思考和分析的基础上建立起来的。

廖：我对音乐完全是一个“局外人”，但是希望我们“局内”、“局外”从不同的领域和“客位”、“主位”不同的认识层面来对人类的音乐文化作更多的考察和了解，来寻找音乐与文化的关系究竟在哪里。非常感谢你参与我们的访谈栏目。

（原文载于《民族艺术》2001 年第 2 期）

附录二 音乐人类学叙事诉求人文关怀

——记《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》出版五周年

对美国街头音乐考察的起因是一次偶然的情感触动,[①]之后的几年考察经历,却成为了我留学美国期间最难忘,而且是在生活态度和学术理念上产生很大影响的事件。

回国之后,开始着手整理美国街头音乐考察采集的资料。在此要感谢曾给予鼓励和支持的好友和同仁,原《山茶》总编邓启耀先生给予机会,在该杂志上刊出了最初的图文并茂的《美国街头音乐》上下两篇;责编陈荃有先生不断激励和支持,笔者将几年考察经历撰写成《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》(下称《街头音乐》),于 2001 年 11 月由人民音乐出版社出版。拙著出版以来,不少同仁们撰写书评给予《街头音乐》鼓励和认可,[②]得益于他们的评价,近

---

① 笔者就读的华盛顿大学旁的大学街上的一位街头乐手因无法承受寂寞自杀而死。

② 杨立青、徐孟东为《街头音乐》作《序》,作者的博士导师 Terry Miller 教授论述,"《街头音乐》作者'抢占'了我们家门口的'街头'田野,以中国音乐学者的身份成为了研究美国街头音乐的第一人。"(《心 & 音. com:世界音乐人文叙事·序》,上海音乐出版社,2002)。自《街头音乐》出版以来,先后有 10 余篇评论文章发表在各期刊上,诸如:1)《关注社会和文化的新视角——读〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》(陈荃有

日《街头音乐》在"第四届中国高校人文社会科学研究优秀成果评选"中获三等奖。

至今《街头音乐》正好出版五周年，一方面向大家对拙著的鼓励和批评表示衷心感谢；另一方面，阐述在《街头音乐》的写作过程中所考虑的问题之一，即"音乐人类学叙事诉求人文关怀"，以求教大方。

1. 叙事对象

从历史文献中我们可以看到，欧洲最早的"街头音乐"现象可以追溯到荷马时期的音乐活动中，现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲，以及具有节奏性的伴奏等。之后，欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。近现代的西方社会中，街头音乐活动更是多见。在中国古代宋朝就有关于"路歧人"的记载，这种不能入勾栏的表演者就是街头从艺人。瞎子阿炳是中国街头音乐家的典型。然而，上千年的历史记载着街头从艺活动，为何长期以来音乐学鲜有关注？原因可能是从传统的音乐学观念来看，街头从艺本身并没有多少内涵。

今天，《街头音乐》能被大家关注，并非由于街头从艺的内涵有了很大发

《音乐学术信息》2001/6)，2)《街头音乐与现代城市文明》(曾遂今《音乐学术信息》2001/6)，3)《从〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉想到的》(陈荃有《中华读书报》2001年12月19日)，4)《街头传来管弦声——读〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉》(陈荃有《音乐周报》2002年1月25日)，5)《一个事象，一种眼光：之所以敞开，以至于透亮——读解〈街头音乐〉美国社会和文化的一个缩影》并及其他(韩锺恩《音乐研究》2002/1)，6)《走下神的音乐—〈街头音乐——美国社会和文化的一个缩影〉读后感》(刘再生《人民音乐》2002/7)，7)《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果——评洛秦的〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉》(修海林《黄钟》2002/3)，8)《等你 在未来的街头——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后》(万宇《博览群书》2002/4)，9)《"谁来挽救我们的听觉"——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后》(刘士林《中国文化报》2002/3/13)，10)《听那来自美国街头的旋律和故事——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉解读》(陈荃有《中国新闻出版报》2001/11/26)，11)《〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉解读》(陈荃有《音乐爱好者》2001年1月)，12)《评〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉》(林媛《音乐研究》05/2)，13)《音乐人类学的力作——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉》(于亮《音乐艺术增刊》2005/12)。

展，更不是因为《街头音乐》的学术水平或研究质量，而是在于百余年来音乐学的发展有了长足的进步，学术观念发生了很大变化，同仁们充分肯定了《街头音乐》在研究对象和方式所涉及的学术理念、文化外延和人文关怀问题进行尝试性探讨具有一定的积极意义。

《街头音乐》是一项音乐人类学研究的尝试，它的研究对象是一个不被传统学术范畴所关注的一个现象。街头音乐人人熟悉，但却是少有人问津。在我们的课堂教学、学术理念、理论视角中，权威观念多推崇精品文化。一般唯有贝多芬为贵，视街头音乐之类不入流；音乐学者们多以学术为重，那些街头生活、人情琐事则是无暇顾及；音乐表演家们更以音乐厅、大舞台为艺术生涯的殿堂，街头的小弹小唱全然是“小贩小摊”的买卖。即便是如今提倡多元文化的社会中，我们大众是不是常常会在街头从艺者与破衣烂衫、肮脏、瞎眼的乞丐之间划上等号呢?!

2001 年第 7 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”（卷 17，第 488 页）条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐学研究不仅针对音乐自身，而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。如果音乐学正是一门研究人类一切音乐文化现象的学科，那么它就包括古典的、传统的、民间的、历史的和现今的，任何形式的音乐活动，因此，无疑街头音乐也应该是音乐学研究的内容。

音乐人类学作为一个分支学科，其几乎与音乐学同时成长，经历了百余年的不断反省、不断成熟的过程。笔者认为，音乐人类学的最根本的思想即音乐是一种文化，这一思想的发展过程从探讨音乐与文化的关系，将音乐安置在文化中研究，进而视音乐作为文化，至今我们已经基本达到共识：音乐是一种文化。

文化如何发生？它从哪里来？

文化的发生来自于思想、观念。

思想、观念的推动力又在哪里？

设问让我们回到了原点，即人本身，英语中以大写的 Man 来表达。

因此，这也就构成了音乐人类学的核心理念，即音乐是人的思想、感情和心灵的一种形式，它所研究的是音乐与人的关系，关心的是音乐作为人的生

活方式所承载的作用、价值和意义。人文关怀由此而成为了音乐人类学诉求的目的。

2. 叙事表达

人文关怀的诉求在一定程度上引导了音乐人类学写作方式的倾向性。

在目前中国学界的音乐学写作中大致可以分为两大类。一类为"话语分析",也即英语的 Discourse。这种写作将简单现象进行深邃的理论分析,从表面的词语或者问题中剖析出复杂的学术境界,也许可以称之"经典型"学术写作风格。受后现代思潮影响,这种写作方式在国内音乐学界逐渐受到越来越多的青睐。另一类是"叙事讲述",如用英语对照即是 Narrative。叙事风格是以平白、明晰的讲述方式来完成对事物或问题的描述,相比"话语分析",也许"叙事讲述"是将复杂问题简单化。前者重思辨和抽象,甚至可以脱离具体对象进行元理论化的表述;而后者关注情节和关系,从具体事象的事件性发展中阐述道理和表达思想。如果说"话语分析"的读者对象更多是"话语分析"写作群本身,即主要是关注这种表述方式的专家和学者类精英,那么"叙事讲述"的受众则不仅仅是专家学者,而还会涉及一般性广大读者。

两种写作并无优劣强弱之分,一是因为写作主体的学术表达方式不尽相同,二是由于写作所需关照的对象和内容不同而形成各自表达的选择。

近年来,笔者较多用"叙事讲述"方式写作,这主要不是因为写作风格倾向或爱好,而是由于写作内容的需要,以及表达方式的学理性思考所致。诸如在拙著《爵士百年兴衰录》中即是以叙事方式进行表述的,另一部拙著《心&音.Com:世界音乐人文叙事》更为突出,其可以作为教学的内容,但不是一般教科书的写作体例。笔者着意以此尝试学术的叙事方式,最典型的是《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》的写作,24 则故事、人物情节,加之笔者内心独曰或旁白,构成了学术论题叙事性的形式。

罗艺峰先生曾对笔者的叙事方式有这样的论述:

我们读洛秦的文字,会有一个深刻的印象:他喜欢讲故事!可是对于音

乐学家，这决不只是文学的旨趣和修饰的爱好，这里有深刻的学理原因。“考古学可以构拟历史，文化的故事却要人类学家来讲”。洛秦有自己爱讲故事的“理论”：音乐人类学的“音乐是文化”的观念就是将历史的“音乐人”和历史的“音乐事”背景化、情节化和过程化。它不仅对变化的内容感兴趣，而且研究事物发生、发展和变化过程，这个“过程”就是音乐事件的故事和情节，采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便有了故事。在笔者（罗艺峰）看来，这很接近梅里亚姆所谓“对产生音乐的全过程的理解”——这显然是音乐人类学的学科要求。[①]

考虑到关注对象的需求，《街头音乐》中主要采用了叙事方式。然而，叙事与思辨并不是对立的、不可协调或不能并存的。例如，在《街头音乐》中阐述音乐人类学学科问题之一的“局内人”、“局外人”时，鉴于论题的性质，笔者采用了较为思辨的方式：

在众多的讨论中，人们都将“客位/主位”与“局外人/局内人”作为同等对应关系来解释和认识。然而，这两对术语的性质是有所不同的。“客位/主位”所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度，而“局外人/局内人”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说，“客位/主位”从观念的层面上来讨论文化的不同性质。“客位”立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析，这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反，“主位”的观念表达和阐述是“本地人”对现实世界认知的模式，这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的，并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，“客位”理论被认为是比较“客观的”、“科学化的”、分析的和某种比较的（因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的），而“主位”观念被看作是比较“主观的”、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而，要注意的是，这

① 洛秦著、罗艺峰导读：《音乐中的文化与文化中的音乐》，上海书画出版社，2004，第81页。

两者的关系不是辩证的,也不是相对的,而是完全不同的认识论。

然而,正如我在另一篇被采访的文章《音乐与文化的关系何在》[①]中提到的那样,"局外人/局内人"则是另外一方面的论题,它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在"实体上",不是在观念上。"局外人/局内人"区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为"局内人"的身份,他必定可以到达文化情感和直觉的"不能言语"[②]的层次,但是"文化身份"不涉及种族或国籍。对特定文化中的"音乐的意义"的理解是鉴定"局外人/局内人"一个有价值的尺度,因为对特定"音乐的意义"的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。[③] 最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。"局外人"之所以是"局外人"是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的,他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此,一个"局外人"很难到达一个"局内人"所理解和所经历之中的文化"意义"的程度。但是必须十分注意,"局外人/局内人"的不同并不涉及到任何"价值"问题,也就是不存在谁具有优势的问题,他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上"局外人/局内人"会有差别,但是,两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的,也就是说,两者的地位是可以转换的,也可能是兼而有之的,即一个人处于两者之间,或者说同时具有双重属性。

"客位/主位"或"局外人/局内人"组合在一起,不是一个简单地 1+1=2 的事,而引导出来的却是 X+Y=Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 是一种认识事物的新层面,也就是民族音乐学应具有的开放思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法,它更像是一种物体品质上的从量变到质变的

① 载于《民族艺术》2001 年第 2 期。

② 胡德(Mentle Hood)认为,从 emic 的角度来说,"音乐的意义"是"不能言语"(untalkable)的。请参见他的"量子理论"(Quantum Theory)学说。

③ Maurice Halbwachs:《论集合记忆》(On Collective Memory), ed, trans. by Lewis Coser. Chicago and London: The Univ. Of Chicago Press, 1992, pp. 22—23。

化学反应。这种“化学反应”的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

3. 叙事身份

这些年来对美国街头音乐活动所进行的“田野工作”，也就是笔者对该“局内人/局外人”、“主位/客位”论题的实践尝试。笔者清楚地知道，尽管从事这项考察和研究已经多年，但是作为一个中国人，无论笔者怎么样了解和熟悉街头音乐的内容和形式，但是对于这一很有特点的美国社会和文化现象的理解，特别是对于它的解释，永远是从一个“局外人”的立场上来进行的。也许与没有进行过这个领域考察的人来比较，笔者会显得“局外”的程度小一些，从一定的层面上来说，笔者也可能具有“局内人”、“局外人”双重的属性，但是由于不同的文化背景、不同的生活经历、不同的人生价值观念、不同的社会习俗和意识，都使得笔者这个“局外人”永远是一个局外人。这是因为笔者的认识、理解，包括解释是理性的，是通过知识性地学习，通过观念上的转变来获得的，而不是亲身的体验。尽管也曾多次参与街头音乐演奏，但是那种“蜻蜓点水”式的参与只是一种新奇的行为。除非笔者自己也从事街头音乐演奏，而且将此作为生活的主要内容，经过相当一段时间以后，也许会获得比较深入一些的体验。否则，“局外人”永远是局外人。这是因为，一个人要改变他的文化身份是非常困难的，也许是不可能的。在留学期间，我们在课堂上对“局内人”和“局外人”问题进行过广泛深入地讨论，教授告诉过我们说，美国心理学家、社会学家和人类学家曾联合进行过考察和实验，发现一个人的青春期之前的社会、文化经历在很大程度上决定了他的认识观，也就是说，不论将来生活在哪里，这段时间所接受的社会、文化经历就是他的母体文化，即本质文化立场。

近十年美国留学，经历了许许多多的事情，它们对笔者在生活、事业和人生等许多问题上的观念和看法产生了非常大的影响。尽管这十年的经历中有过不少艰辛，但是仍然对那块土地、那段时光有着深厚的感情。不管笔者的思想观念、生活方式有怎么样的改变，然而，文化身份永远都不可能改变。

这不是一个人种的问题,不是血液的问题,也不是国籍的问题,更不是感情问题,根本的是笔者的母体文化是中国,从文化本质上说,笔者永远是中国人。回到以上的论题,也许正因为笔者是以中国文化身份的"局外人"来看待美国街头音乐活动,这样反而"旁观者清"。

4. 叙事关怀

不同叙事对象、叙事表达和叙事身份只是从手段和视角的选择上进行思考,然而,音乐人类学的终极关怀是人文精神的诉求。《街头音乐》在叙事中一直将此作为基点,把美国街头音乐活动视为一种文化存在方式,透过对这种存在方式角度的探究来理解其背后的社会和文化所反映的人文特征。

《街头音乐》把"农民集市"看作是西雅图街头音乐的大舞台,在这个舞台上上演着各种不同节目,出现各种不同角色,呈现了各种不同的文化。尽管美国西雅图以其"波音"和"微软"在世界上树立了现代化的形象,但是"农民集市"的标题依旧保留下来,这就是美国文化中坦荡、朴实精神的体现,这也是西雅图街头音乐活动传统的最好见证。"农民集市"壁画就像那些西雅图街头音乐家们的"如是说":"这里是我们街头音乐的起源,这里是我们街头音乐的土壤,这里是我们街头音乐的生活。"

这个大舞台是需要秩序的,这个秩序规定了节目的前后上下,有了这个秩序整个舞台才会井井有条,才会让舞台运作正常进行。有了秩序,街头音乐才会在这块"土壤"里不断成长。这种秩序就是"公众集市中心"里街头艺人间的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。从《街头音乐》叙事的故事中看到,虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、对于街头音乐、对于街头生活有着全然不一的理解,但是,他们却把自己看作是街头音乐活动这个社会现象中的每一份子。他们的默契不是法定的,也不是通过集体讨论规定的,而只是个人与个人之间的心照不宣,"公众集市中心"的街头音乐家们以个人之间的"感情"默契通过有规律换班的"理性"手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能,这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动

在这个大舞台上的秩序。

把“公众集市”比喻为上演街头音乐节目的舞台，这是因为那里的情形与戏剧表演的舞台有着极为相似的性质。舞台是用来交流的，交流的对象无疑是街头乐手和集市中的行人，通过音乐的媒介，在演奏(唱)与聆听的过程中，相互之间的感情有了呼应、思想有了交流。舞台是一个特定的空间，虽然这个空间不同于真正的戏剧舞台，演员需要有幻觉的舞台空间，而街头音乐活动的舞台空间是非幻觉性的，因为乐手和观众都是真实的角色，表演活动是真实的生活场景。那么，这个舞台的空间性质在哪里呢？一是在表演者和观赏者自己的心里，音乐使得表演者和观赏者都在其自身的心里构建起特定的感情和文化空间，在各自的空间范围里，他们通过正在进行的音乐来连接自己的生活；另一空间是在表演者与欣赏者之间，演奏的作品越是动听悦耳，演奏的水平越是出色高超，演奏的内容越是熟悉、易于接受，这个空间也就越是融洽、亲切。要获得这样的舞台空间，势必涉及到舞台的感情问题，因为这是一个真实的生活场景，所以这个舞台的感情并非是虚构和假设的、当然不需要用演技来培养感情和控制。街头音乐的舞台感情要的就是真挚和友善，那里没有虚假，也没有约定。也许这样的舞台感情对于过路的行人和观众来说可能是瞬间即逝的，但是乐手们必须具有持久性。舞台的存在就是依靠着这种真挚和友善。

时间是舞台的另一个重要特征，由于街头音乐活动的特性，它的舞台时间具有几个方面的内容，一是音乐表演的阶段性和连续性，另一是观众的阶段性和连续性，这两者的时间概念并不是统一或同步的，再一方面就是双方的心理时间。这三方面的时间都不可能是自然的时间顺序，由于观众的往返流动性质，这里的舞台时间也许是交叉、间断、倒装、插入，也可能是蒙太奇式的。舞台有时间，时间必定有流动或停顿。音乐的流动、时间的流动、观众的流动是保证舞台存在的前提，所以，这个特殊舞台中的停顿不同于戏剧表演。戏剧表演中的场间落幕的“打句点”是一个戏剧结构的必要部分，观众在这“句点”停顿中间得到呼吸、思想和回味，而街头音乐舞台不一样，虽然大的时间概念中的舞台和观众总是存在，但是曲子与曲子的“句点”意味着“散场”，音乐停顿了，观众也就离去。于是，舞台节奏成为了非常重要的因素。掌握

好舞台节奏是街头乐手成功表演的关键之一。对于乐手自己来说，他自身能够掌握的节奏表现在曲目内容、风格和次序的安排，以及观察观众流程的密度、速度的能力，合理的快慢、紧缓的舞台节奏非常有利于吸引观众、留住行人。从大量的考察实践表明，对于观众吸引力最大的那些乐手，往往是对他的舞台有着认真仔细安排的乐手们，舞台中的音乐节奏、演奏节奏、间隙节奏、观众节奏，以及心理和感情节奏的因素是他们特别关注的。以上几方面的因素构成了街头音乐活动舞台的特定环境。

舞台有了，舞台的秩序也有了，接下来的就是舞台上表演的节目了。在大舞台的秩序中，上演着各种不同和多样的节目，在《街头音乐》叙事中所选择的每一出节目都具有“典型”性。大学生洁丝卡并不是美国的精英，她学习音乐也不是为了将来的职业，但是她的形象和单纯的想法却代表了一代社会和文化的群体。叙事她的话语转达给我们的是，他们的生活准则是体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。他们也需要车子、房子和金钱，但是他们用自己最辉煌的年华来追求的却是人的社会价值、人的文化品味、人的精神境界。

如果说洁丝卡现象具有一定的普遍性和群体意义，那么另一个街头音乐乐手大胡子安迪则是独特的个例。安迪在早年音乐理想中的浪漫主义与现实生活中不相符合时，他转变了自己的观念，转为从事计算机职业。就像西方早年启蒙主义者那样，科学是文明的根本出路。之后，安迪的认识又有了转变，他理解到科学只是推动社会进步、提高社会文明的手段，决不是目的，进而安迪转向攻读人类学博士学位。他认为，人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解。这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。感情的浪漫走向理智的现实，由艺术的激情上升为科学的理性，然后又从规范的数理转向宽宏的人文，由程序化的“机械唯物主义”式的设计上升为对人、对社会、对文化的理解。安迪的感情和理智的转化似乎是近两百年来世界人文思想的一个缩影。笔者一直在思索其非常有意思的经历，也许他还会从对人类的抒情认识走向对宇宙的哲理思索，这样他是不是从感性的混沌走向了理性的清澈？他还会从“清澈”返回“混沌”吗？

在许多中国文化大家中有过不少类似的例子，从科学家转变为思想家，然后又从思想家转变为宗教的信奉者。不管是皈依基督，还是信奉释迦摩尼，宗教都成了他们的终极关怀。也许安迪也会走上这样一条道路，更或许他觉得中国的禅宗才是人生最终出路。

有舞台就有观众，"公众集市"舞台前的观众就是那里的游客，前去欣赏街头音乐的人们各个对演唱报以赞赏鼓励，而且他们中的许多人会主动给予小费的报酬。这是一种良性化的循环，经济的作用、人格的尊重、文化的传播在那个大舞台周围发生和发展。也因此，街头音乐活动在西雅图人们的生活中成为了一种很特别的内容，"公众集市"中心也成为了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。

舞台上的节目是多种多样的，演员根据自己的才能、自己的传统、自己的风格，自己的爱好，以及自己的理解来表现音乐。因为那里是一个舞台，舞台为所从事的活动规定了场景和内容。人们常说，什么东西在艺术家手中或眼里都是"艺术品"。我们这里的舞台也具有相似的意思。在舞台之外不是道具的东西，在舞台上就成为了节目的主要内容。"公众集市"中的舞台就像是美国这个国家的一个侧面，它是那样的丰富和自由，每一个人都可以成为这个舞台上的角色，任何东西都会在这个舞台上发挥它的个性，从而许多不被人们留意的物品或现象都成为了这个舞台上的节目。《街头音乐》中提及的杰米的"音乐"和纽约地铁里的"后现代雕像"都是这个舞台上上演的"杰作"。问题不在于乐器的定义是什么，而在于对音乐本身的认识，也就是说，对究竟什么是音乐的问题的理解，在这个舞台上是非常具有个性的。从考察到的这些例子中，我们得到的感受是，只要有一颗音乐的心，什么都是音乐，什么也都是乐器。

居住在西雅图的街头乐手，或者不是西雅图的居民，而是路经这里的街头音乐家们，他们各自前来参加这里的舞台演出的目的是不一样的。有的是他们的生活内容，或者说街头演奏是他们生活的经济来源之一，比如有的是为了增添一些生活经历，有一些只是为了生活的乐趣，没有特别的目的，还有一些他们的目的是一种形式和内容融为一体的情形。黑人无伴奏五重唱组就是这样的现象，音乐、宗教以及他们的周末是一个整体。别人的礼拜是在教堂，而他们

的礼拜是在街头进行的。别人的祈祷为了自我，而他们的基督的颂扬是与大家分享的。对这个“无伴奏五重唱组”说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们的礼拜堂就是在“公众集市”咖啡馆前的街道上，那里也就成了大舞台中间的小舞台，于是乎，他们的观众也是他们的“姐妹”和“兄弟”，观众和演员都在分享同样的音乐和同一个上帝。

这个大舞台是非常公平的，这里没有行业的偏见，没有性别的偏见，没有年龄的偏见，也没有种族肤色的偏见。只要你愿意，人人都可以前来表演，人人都会得到一份尊重。一些千里迢迢前来大舞台献艺的乐手，不是为了金钱、不是为了兴趣、不是为了经历，也不是为了信仰，而是为了一个愿望的实践、一个民族传统的继续。《街头音乐》论及到娜拉和她的全家从爱尔兰移民来了美国这个美好的国家，她们愿意和大家分享那些动听的旋律。她也想让孩子们认识到，外公教给的音乐是她们的骄傲，因为前来观看的观众都称她们为“音乐家”，这就是她们的外公所期待的。小小街头音乐家母亲的这段话非常质朴，但让我们看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

整个“公众集市中心”是一个大舞台，每一处的表演是一个小舞台。在各个不同的小舞台上上演着不同的节目。印第安人的“安第斯”音乐是那些小舞台里最具有象征意味的表演。他们把音乐看作是一个集体的作品，反过来，整个社会就像一首音乐，音乐的完成必须以每一个人的参与、配合和努力来达到它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐需要非常高的音乐能力和演奏技术才能，可是，印第安人对音乐活动的观念主要又是社会性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。从而形成了音乐技术与社会理念之间的矛盾。在这

样的情形下，印第安人注重的人的参与，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。所以，他们的演奏成为了具有社会学意义的现象。

“安第斯”音乐的社会学意义不只限于他们的小舞台，它的象征其实也体现了整个“公众集市中心”大舞台的精神。只有音乐学和社会学的和谐、融洽的人文精神，这个舞台才能够运作自然，街头音乐也才能够在那里不断发展，也才能够作为一种西雅图特有的文化长久保持下去。

以上所讨论的种种现象和问题，实质上涉及的是一个美国文化中的关键问题，即“平等和自由”。在美国，平等和自由是实现自我价值的基本保障，竞争是实现个人价值的根本途径。美国人的价值观念中，机会均等和个人自由是每个社会成员完成自我实现的基本保障。离开了这两个原则，人本主义只能是一种空想。美国这片新大陆没有封建传统。逃避各种压迫势力来到这里的早期移民很容易播下平等、自由思想的种子。以后各个历史时期的移民也把平等和自由作为共同寻求的目标。美国 300 余年的历史就是不断对平等、自由重新界定的过程。

早期新教徒的劳动价值观，后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。人们希望通过自己的奋斗和物质上的成果来得到上帝对自己的认可和恩典。这种新教徒观念激发了美国人的奋斗精神和努力创造物质财富的积极性，在客观上起到了促进经济发展的作用。美国人物质至上的观念形成了一种典型的美国独有的实用主义哲学，他们关心实用价值，重视实际行动。这种重视物质利益、追求效用的实用主义就是将获得实际效果作为追求的最高目标，把实际效果作为惟一有价值的真理。虽然实用主义不关心对普遍绝对真理的探讨，但是由于它崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国经济的发展带来了非常积极的影响。美国人的实用主义不仅体现在经济获利上，在政治和社会生活中同样体现了它积极有效的方面。因为它讲求实际，美国人往往在政治上所提倡的原则在执行时却会根据当时的形势放弃原则。美国历史上的一系列“妥协”就是这种政治态度的表现。例如，美国宪法中的“大妥协”、“1850 年大妥协”，以及新保守主义对福利政

策的妥协退让等，都反映出美国人重实效轻原则的态度。科学研究的情形也如此，在美国，人们对待科学的态度就像做生意一样，只有那些马上见效的东西才能引起人们的重视，与生产、生活关系密切的自然科学课题总是研究的热门，而高度抽象和纯粹说理的哲学思辨则不是他们所关心的。

事实上，美国人的价值体系中有许多难以相互协调的对立面，其中最突出的也正是自由和平等。理论上说，如果人人都有平等的机会，人人就有了发展的自由，因为机会均等和个人自由是实现自我价值的基本保障。然而在实施过程中，自由和平等却经常表现为一对矛盾。由于各种社会因素的作用，权利和机会的均等并不能真正得以实现，经济和社会地位处于劣势的大多数民众呼吁平等，而既得利益者们则要求自由。由此而产生的分歧、矛盾乃至斗争影响着社会政治、经济、文化生活的方方面面。虽然价值观是社会成员共同追求的目标，然而是否能真正实现还受到各种因素的制约。因此，理想中的“自由和平等”价值观和社会现实之间往往存在着差距，甚至矛盾。例如，在这点上，美国文化中最为持久和突出的悖论集中体现在所谓法律上个人的自由和平等与事实上对美国黑人的种族歧视之间的矛盾。这样的情形不仅反映在对待黑人身上，对于印第安人，以及其他少数民族都是如此，自由、平等的人本主义理念一直不是他们的现实，而是他们所需要长期追求的社会理想。[1]

作为一个中国人来理解，其“自由和平等”所反映的是一个非常基本的概念，即“尊重”，这样的人文精神也是笔者在街头音乐考察中感受最深的，也是《街头音乐》所反映的主题内容，笔者试图通过此例来提倡一种音乐人类学的诉求，即：

学术是人创造的，
学术是人的学术，
学术的重要责任是诉求人文关怀。

（原文载《黄钟》2007 年第 1 期）

① 详见端木义万主编：《美国社会文化透视》，南京大学出版社，1999。

附录三
留学美国随笔录
——美国肯特大学“世界音乐研究中心”

引　子

那是1994年夏末，临近9月的西雅图已是秋意初来，早晚的凉风常常夹杂着不时飘来的秋雨。开车在街上，把那生活了三年的美丽城市再走一遍；也去了华盛顿大学(University of Washington)，把这所学习了三载的著名学校再看一遍。不知是我像街道上飘荡的落叶，还是那秋色更像我的心情，一言以蔽之：惆怅。我喜欢西雅图的人情风貌，喜欢华盛顿大学的学业氛围。可是，我不得不离别这些。我将前往美国东北部的俄亥俄州的肯特大学(Kent State University)继续我的博士学习。

1. 初到“世界音乐研究中心”

肯特大学所在的城市肯特(Kent)是一个典型的美国大学城，大学是这个城市的主要内容，3万多的人口中，绝大多数是学生。它距离美国著名的五

大湖畔的大城市克利夫兰市大约60公里。肯特大学在美国非常出名，一方面是因为它在公立大学中算是一座很不错的学校，另一方面是由于70年代初的一次影响极大的学生反对美国军队进入越南的活动发生在这个学校。在肯特大学，虽然你见不到像华盛顿大学一类名牌大学中的古老欧洲式建筑，但是，那大片的绿草地、满校园的枫树、宽阔的视野，这样的一派平野景象，是在别处难以见到的。这里没有喧哗、没有吵闹，也没有繁华、没有诱惑，有的是宁静与和谐。都说这里是一个读书的好地方，以后几年的学习和生活，的确也证明了这一点。另外，肯特大学有个明显的标志，在一个小坡上立着两个水塔，比通常在中部地区所见的水塔要大，在俄亥俄这块一派平原的中东部地带，老远就可以看见这两座形似"棒棒糖"的大圆球水塔。据说，肯特的水质是全美国最好的。也可能由于此，滤水器行业在那里屡遭挫折、频频失败。

不像西雅图，秋初的肯特小镇依然是炎日烈烈。华氏100度的天气，比上海热，也比上海潮。到的那天是下午，为了躲避酷日，赶紧来到空调恒温的肯特大学的音乐学院。虽然与导师米勒(Terry Miller)教授通信很久了，但还只是第一次见面。在肯特大学，我将既做学生，又做教师，我将担任肯特大学"世界音乐研究中心"的中国音乐指导的工作。因此，米勒教授带我看了"世界音乐研究中心"的活动厅。虽然对它先前已有所了解，但当我见到它时，吃惊是不小的。

美国是一个多文化的国度，从人种、语言、信仰到风俗、服饰和饮食，都可谓是丰富多彩、千姿百态。肯特大学的"世界音乐研究中心"(下称"中心")犹如这种多元文化的一个窗口，你在那里可以见到世界各民族的乐器。大致说来，"中心"里有三大类音乐：亚洲、欧洲和非洲。

亚洲是一个大类群，不仅因为亚洲音乐的内涵神秘、形式多样，是美国音乐学者们最关注和热心的地域，也因为"中心"的主任米勒教授本人是东南亚音乐专家，也曾担任过美国权威音乐人类学杂志《亚洲音乐》的主席。米勒教授原来的专业是西方音乐，而且是一位极好的管风琴手，后来转为研究民族音乐。他参加过越南战争，只当文书，从未放过一枪。他喜欢东方音乐，因此

利用在越南的两年间，做了不少音乐“田野”的收集工作。他还有个爱好，喜欢摄影，在他中学期间就收集和研究了大量的美国廊桥，并且出版了廊桥研究著作。至于对“中心”的建设，米勒教授个人在精力和财力上都做了极大贡献。说出来大家可能会不相信，“中心”的大部分亚洲乐器是米勒教授用他个人资金积累起来的，这些乐器所花费的金额高达近10万美元。它们包括大量的中国乐器、几乎全套的泰国乐器、部分日本和韩国乐器、一些越南和印度乐器，在我回中国前，“中心”又添置了几件印度尼西亚“加美兰”音乐的乐器，又花了近两千美元。原来只在电影和课堂录像中见过的乐器，现在一件件在我面前，那些在电影和录像中与之关联的图像、景色和音响再次出现在我的眼前和耳中。这里，有影片《望乡》中阿琪婆坐在被芦苇围绕的湖边、凝望着远方时，演奏背景音乐所用的日本管乐“尺八”和弹弦乐器“日本筝”；泰国王室中，美女在进行曲腰体态的舞蹈时，乐队演奏用的木制、竹制和金属制成的各类乐器；在不少反映越战的美国电影中常见到越南少女为美国军人表演的场景里，所用的乐器“十七弦筝”、越南化了的吉他，以及印度旋律乐器“西塔尔”、伴奏乐器“坦布拉”和“塔布拉”鼓等。

非洲乐器类中，大部分是鼓和一些打击乐器，大小各类的鼓大约有30余件。肯特大学音乐学院里有一位黑人教授卡扎第，是具有音乐学、社会学双博士的学者，同时他还是一位出色的非洲音乐的鼓手和南美音乐的吉他演奏家和歌手，“中心”的非洲音乐活动皆由他主持。

另外一大类是欧洲乐器，但不是欧洲古典音乐中所用的乐器，而是民间乐器。有些什么呢？有大大小小各种尺寸的曼陀铃家族的弹拨乐器，有形制完全和小提琴相同的拉弦乐器Fiddle(费德儿)，还有排箫和长短不一的“口笛”类吹管乐器，以及欧洲民间音乐中最出名和重要的乐器Bagpipe(风笛)。电影《坦泰尼克号》的主题歌《心无止境》的前奏音乐就是模仿风笛的风格而作的。这种乐器非常适合表达哀怨伤感的情绪，这也是《坦泰尼克号》音乐动听成功的因素之一。

当米勒教授向我介绍完“中心”后，我很兴奋，为能在这样的“世界音乐研究中心”工作感到高兴。米勒教授对我说：“中国音乐的这摊子就交给你了。

你看一下还缺什么，‘中心’可以添置”。这时，我把“中心”的中国乐器仔细地查看了一遍。读者们看到下列这张清单后，大约也会为之惊讶的。

先看拉弦乐器类：二胡 6 把、中胡 1 把、京胡 1 把、板胡 1 把、高胡（用于广东音乐）2 把、二弦也称头弦（用于潮州音乐）1 把；

看一下弹拨乐器类：琵琶 1 件、中阮 1 件、小三弦 2 件、柳琴 1 件、月琴 2 件、十七弦、二十五弦筝各一架（后来我又为“中心”添置了一架古琴）；

另还有击弦乐器扬琴；

再看一看吹管乐器类：除了一套七调笛外，另有各调零散笛子近 20 支，其中 D 调笛最多（因为最常用）、还有箫 2 支、G 调和 D 调笙各一支、埙 1 枚（以后我给“中心”添置了可以伸缩调音的笛和箫各 2 支）；

最后一类是打击乐器：小锣 4 面、小云锣 1 面、大锣 3 面、低音锣 1 面、潮州大锣 1 面、小钹 2 面、中钹 1 面、大中小木鱼各 1 只、板鼓 1 套、拍板 1 付、小堂鼓 1 只、大鼓 1 只。

查看乐器后，又翻阅了“中心”存有的中国音乐的乐谱，虽然乐谱不多，但我对“中心”有关中国音乐的状况非常满意。我对米勒教授说：“根据你介绍的和今天我所见到的情况，我对担任‘中心’的中国音乐指导的教学很有信心。我有把握地说，在我工作的阶段里，‘中心’的中国音乐状况将会出现一个飞跃性的提高”。米勒教授听了很高兴，他希望我立刻投入工作，因为一周以后，“中心”的中国乐队将去著名的欧柏林（Oberlin）大学演出。听说要去欧柏林，我告诉米勒教授，欧柏林大学是中国著名近代作曲家、上海音乐学院的前身国立音专的教授及教务主任黄自先生在美留学就读的学校。米勒教授对上海音乐学院的盛名早有所闻。为之，我们都觉得这次活动将会很有意义。

当我们走出“中心”时，注意到我的一张手持古琴、身着袈裟的照片已安放在门旁的陈列橱窗里了，米勒教授指着陈列橱窗，幽默地说，“你的形象早已‘竖立’在我们‘中心’，你将是‘中心’的中心了，预祝你在肯特大学‘世界音乐研究中心’工作成功！”。

告别了米勒教授，独自走在肯特大学绿草如茵的校园的小道上，想得很

多。虽然以前在国内时，我具有很盛的"民族主义"精神。但是，强烈的、自发的、出自内心的爱国情感是到了美国后才有的。这就像不出家门不想家，离开了家，才会有思念、怀乡之情。十五六年前，我曾是浙江管弦乐团的首席小提琴，虽然也学过多种民族乐器，但是，年少时对西方音乐难免有些崇拜，对中国传统音乐和民族乐器则缺乏足够的认识。在我以中国音乐史专业考进上海音乐学院就读研究生之后，越学越觉得中国文化的力量和民族音乐的魅力。现在，面对着肯特大学"世界音乐研究中心"的中国乐器，以及即将担当起中国音乐指导的责任时，为中华民族的音乐文化在国际乐坛中的分量和位置深感自豪和骄傲。中国音乐将在我的指导下，在美国音乐家的手中倾流出来，向世界传播，尽管时下俄亥俄炎如烈火，可我的心情却犹如春天一般。

2. "世界音乐中研究中心"的中国乐队

即将开学了，立刻要走马上任的我，说实话，还真有点紧张。为什么呢？说起来，中国乐队或演奏中国音乐在美国不算是什么稀奇的事。有这样的夸张说法：在这世界上，只要有人居住之处，那里必定有中国人。为了进行一项美国街头音乐活动的考察研究和走访 15 所美国常青藤大学，我曾独自开车在全美国旅行了两遍，每到一处都能听到播放中国传统或流行音乐。因此，我有理由进一步引伸那句话：只要有中国人居住的地方，一定有中国音乐。

中国乐队在美国大学里有过两个。一个是美籍华裔教授韩国璜教授在北伊利诺斯大学成立的，可惜没有维持很久。另一个就是肯特大学"世界音乐研究中心"的中国乐队。美国大学设这样的乐队，目的主要在于教学。让本校学生有机会学习、参与和实践世界其他民族国家的音乐，同时在各大学中进行一些讲解和演奏，让更多的美国学生欣赏和了解中国音乐和文化。也就因为如此，我觉得身上的责任重大。另一个使我觉得略有紧张的原因是，我将面对一个由美国和一些别国的学生组成的外国人的中国乐队，这样的中国乐队显得不寻常。

与队员们的首次见面非常特别。那天，我起得较早，以便做好准备，迎接与乐队成员的首次见面。没想到全体乐队人员已经在"中心"各就各位，等待

着我。还没有来得及对大家说声“Hi，Good Morning!”，只见我的教授、“中心”主任米勒先生一挥扬琴打槌，乐队奏开了聂耳的《金蛇狂舞》。这首曲子的音乐欢欣鼓舞，他们用来欢迎我这位新任乐队指导。《金蛇狂舞》是“中心”乐队的保留节目，每次演出都作为开场白。所以，这首音乐在这里产生了另外一个寓意，即新学年、新乐队指导和新的开端。我经历过许许多多的欢迎场面，但这样的场面从未有过。特别在异国他乡，友好、热情、礼貌的美国人以这种特别的方式来欢迎，我的心情可想而知是多么激动。米勒教授说，今天大家为了欢迎你来得这么早，这是开天辟地的事。一方面表示对新指导的尊重，另一方面也是给新指导的一个“Surprise”（惊奇）。他接着又说，“不过你要做好思想准备，大家经常会给你许多“Surprises”。比如，下次排练，可能过了该到的时间15分钟后，人员还没有到齐；或者人来了，但是谱子没有带，甚至还会有睡过头的；更绝的是，会有人搞错了时间或日子。这些“伟大的”艺术家们有太多的“伟大”之处。这时，队员们一哄而上，责怪教授“胡说八道”。后来三年的教学中，的确也真发生过这些事，但是，非常偶然。而且，绝对不会发生在正式演出时。

我接着做了自我介绍，讲了下过乡，当过工人，担任过交响乐队的小提琴独奏演员和首席，上海音乐学院研究生毕业后留校任教，以及来美国学习，在华盛顿大学获得硕士，现在来这里边读博士、边教中国音乐。在美国，人们看重一个人的学历，但更看重他的经历和能力。我将与队员们合作，必需取得他们对我的了解。然后，队员们包括米勒教授也都一一做了自我介绍。由于“中国乐队”在学校是一门选修课，除了音乐人类学专业（下称“本专业”）高年级学生被要求参加外，别的专业，甚至非音乐专业的学生也会来选修。所以，每年乐队成员不是非常固定。那一年，有十六七位成员。其中有4个二胡手，一位是本专业的博士研究生，名叫安基欧，研究方向是泰国音乐，但非常喜欢中国音乐，希望通过学习中国音乐来了解中泰民族音乐和文化之间的联系。另一位二胡手是米勒教授的夫人莎拉，一位音乐人类学博士，她不仅会二胡，还是一位专业的长笛手，所以，中国竹笛也吹奏得相当不错。还有一位来自距离肯特大学一个多小时路程外的杨斯城大学，是一位拥有作曲博士学

位的大学图书馆员，叫爱伦。他非常喜爱二胡，每周要花近 3 小时来回的路程，前来参加“中心”的中国乐队，而且风雨无阻。最后一位二胡手是一位戏剧学院表演系的漂亮女孩，叫丽娜，会拉小提琴，想学二胡和参加中国乐队。她的爷爷曾经作为传教士来过中国，她从小听了不少中国的事，所以，很希望从音乐中来体验一下想象中的中国。扬琴手是米勒教授，十几年前一位台湾留学生教过他。只要不转出 D、G 两个调，他的演奏水平还真不差。中阮手是一位韩国研究生，叫郑勋宏，曾在纽约学西方音乐作品分析，在这里攻读音乐人类学硕士，弹得一手好钢琴，能将巴赫《勃兰登堡协奏曲》在钢琴上背弹如流。他很喜欢中国文化，读过中国的四书五经和《三国演义》、《水浒》，当然读的是韩文。我毕业离开学校那年，他开始正式学中文。他不仅喜欢中国文化和音乐，更喜欢中餐。来中国吃一碗炸酱面是他一生的梦想。别以为我在说笑话，这是真的。吃一碗炸酱面只是一个具体的动机，但是在这碗面的国度里包含着他的梦想。人还是需要有梦想，这些梦想推动着我们去追求，发挥我们的能力，了解我们不知道的许许多多的事。当实现这些梦想时，无论大小，带回来的可能远远不止我们梦想的初衷。

那一年的竹笛手是一位本专业的女博士生，叫雪瑞，原来是长笛演奏员。雪瑞是系里最优秀的学生，我也算是同学中拔尖的，但与她比，自愧不如。她性格安静、待人友善，平日话不多，上课发言从不滔滔不绝，但她的演讲总是具有极强的逻辑性和自己的独到见解。她的中国竹笛吹得不错，只是西洋长笛味儿重了点。别的队员可以省去不提，但吹笙“怪才”大卫必须讲一讲。他原籍意大利，但是一位犹太血统的美国人。大卫很年轻，当年只有 22 岁，也是本专业的研究生。他的中国笙吹得非常好。我这个“非常”两字一点不夸张。只是吹奏的指法不对，为什么呢？因为他是自学的。真是难以想象，一个美国人学奏中国笙能到这个水平。以后几年，几乎每次演出我都让他独奏表演。说他“怪才”是因为他什么乐器都会一点。西洋乐器不说，中国的唢呐他也会，笛子也能吹一下，中阮也能弹，扬琴没有问题，古筝也常在拨弄，而且还能背唱不少中国音乐旋律。之外，还有一位中胡手，泰国人潘阳。他有几个之“最”，乐队中年龄最大、乐谱最干净齐全、问题最多、演奏方法最特别。

由于泰国拉弦乐器是不换调的，不像中国二胡每一个调的指法都不一样。所以，换调时，潘阳不会换指法，但他很聪明，移动琴上的“千金”来换调，这样他可以不换指法就能演奏几个调的音乐了。移动琴上的“千金”来换调对琴的音色来说是很糟糕的，但在当时这也算是“丢卒保车”的办法了。以后在我的辅导下，他学会了换调，只是他手中的中国音乐带有浓浓的泰国味儿。

后来的三年中，进进出出的队员很多，但给我印象很深的是一个非音乐专业的本科生简圣，大学毕业班学生，头发怪怪的像嬉皮士，来中国乐队学笛子。他每次上课都来，学得也很认真，但是说实话，他没有学音乐的才能。有时不当心，我下意识地还流露出一些泄气的话。可是，他还是依然执著练习。为了给他一点鼓励，有时也让他和我们一起演出。他很感激我给他机会参与演奏。一段时间后，他告诉我，他不能来乐队了，因为毕业了。后来听同学说，他考上了医学院，以优秀生身份获得全额奖学金。在美国医学院大概算是最难读了，能考上的都是优等生，更不用说获全额奖学金的了。有一天，我在邮箱中发现一付中国象棋，好久都不知道是谁给我的。又过了一阵，信箱中有一盒录音带，一张条子上写着：“洛先生，一位朋友从中国云南回来带来了那里的‘洞经音乐’，我复制了一盘，也许你有用。学生简圣。”我拿到这盘带子有点感动。又过了一段时间，在学校图书馆遇上简圣，我感谢他给的音乐带，并且告诉他，我已毕业并且获得了博士学位，后天学校的中国乐队音乐会将是我在肯特大学的最后一次演出。他说，他一定要来。他的确来了，到那时才知道，那付中国象棋也是他留给我的。大家都说，美国人没有情义，事实上可不是如此。从到达美国的第一天开始以及之后的七年中，我遇到过许多好心人和有情义的人。我觉得，无论哪个民族，人的本质和心底都是一样的。只要对别人以诚相待，别人也都会感谢这份真情的。简圣的故事就是其中一例。

“中心”中国乐队的每一个成员都可以写一个专题，他们的故事很多。现在回忆当时看到这样一个多民族的中国乐队，回忆那些年在肯特大学工作的情形，以及遇到过的许许多多的事情，我依然还是很激动。因为，我看到了中华文化的力量、中国音乐的魅力。我对自己为中华民族的音乐文化在海外的

传播所做的一点努力而感到骄傲，也为在美国这个多文化的国度里所学到、看到和感受到的种种而感到欣慰。

3. “世界音乐研究中心”中国音乐会的第一张节目单

肯特大学就整体而言，在美国算不上是什么好学校，尽管在七十年代的一次反对美国政府出征越南的事件上，这所学校在全美出了名。但是，它的音乐学院在中东部地区还是很有地位的。一方面是因为克利夫兰交响乐团的指挥和首席们都是该校的教授，另一方面是因为每年一度的 Blossom Music Festival 皆由该音乐学院主办。以“花盛花开”为名的音乐节每年从春季的四月下旬开始，一直持续到七月。在音乐节里，人们能欣赏到许多世界著名的音乐家前来表演。大提琴家马友友、小提琴家莫特等前几年都被邀请来参加音乐节。所以，Blossom Music Festival 在美国音乐界有着相当高的地位，从而也提高了肯特大学音乐学院的地位。

“世界音乐研究中心”的中国乐队的音乐会也是音乐节的内容之一。所以，中国音乐除了作为“世界音乐文化课”的内容之外，中国乐队的每年音乐节的音乐会是它的另外一项重要内容。在肯特大学工作的三年里，让我一直在考虑的问题是：拿什么样的中国音乐介绍给美国人？什么样的音乐最能够代表中国文化？以什么形式来表现中国音乐？以什么样的方式来让美国人接受中国音乐？

在我之前，这个乐队所演奏的内容基本上是中国民歌大齐奏。接手以后，我考虑一方面要加强乐队的演奏能力，另一方面要让美国学生了解比较完整的中国音乐的内容和形式。

半年过去了。当伊利湖面上的冰块开始融化时，春天到来了。那时，我给乐队安排好了迎接音乐节的曲目，也就是我主持下的“音乐节”音乐会的第一张节目单。曲目如下：《金蛇狂舞》、《姑苏行》、《中花六板》、《行街》、《苏武牧羊》、《红湖水，浪打浪》、《凤阳花鼓》、《青梅竹马》、《旱天雷》、《春到南山》、《锣鼓》。

这份节目单中的作品当然不能包括和代表中国音乐的所有，但是在因人

而异、因地制宜、因材施教的情况下，还是合适的。《金蛇狂舞》是合奏，开场曲。它是一首中国近代著名作曲家聂耳依民间曲调改编的家喻户晓的典型中国音乐作品。《苏武牧羊》也是合奏，但是我安排了箫独奏前半段，用合奏来加强后半段的苍凉悲壮的情绪。对于美国听众来说，这首乐曲是了解中国汉代历史和文化的很好的例子。我给学生以及听众讲诉了苏武出使匈奴，"留胡节不辱"的崇高气节的故事。由于它优美的旋律，也由于它感人的故事，《苏武牧羊》一直深受喜爱。《中花六板》、《行街》是江南丝竹音乐，这是我特地挑选的音乐类型。我在给美国人讲解"支声复调"的同时，还特别强调了江南丝竹音乐的地域和特定文化背景。

在教授江南丝竹音乐的过程中，我遇到了这样一个问题。当人们生活在一个熟悉的环境里，那里的每一件事物在我们看来都是理所当然的。人们从不问它们存在的道理，它们的由来，它们对我们生活的影响。而事实上，人们对那些习以为常了的事物实在又不能作明白的解释。反过来，当人们来到一个崭新的陌生地方，对那里的一切都为之好奇和新鲜。人们会以一个局外人的眼光来看待那里的人事物品。我生长在杭州，江南丝竹音乐对于我来说实在是太熟悉了。可是，当我教美国人时，却碰到了尴尬。美国人问了许多我从来没有思考过的问题；另一方面，有不少他们认为需要了解的问题而我觉得并不是问题。向外国人教授中国音乐文化不是一件容易的事。记得其中有一个问题我回答得还算比较恰当。不少美国学生说："江南丝竹音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住"。我说："这就好像一位初学音乐的亚洲学生向德国音乐教授抱怨，'巴赫的音乐都是十六分音符，听上去没有旋律，记不住'一样"。这几位学生很快就明白了我所指的含意。其一，我们要努力去学习一种音乐的形式和它的语言；其二，我们要努力去了解这种音乐背后所包含的文化语境。

我告诉学生，江南丝竹音乐不是以某一旋律为主，别的都是从属伴奏的关系，而是其中的每一件乐器所担当的角色都是同等重要的，并且相互间交融衬托。当然，乐队中的笛子，由于它明亮的色彩而起着领头作用。这就是其被称为支声复调的意思。从社会学的角度来说，目前音乐学院或专业团体

（包括肯特大学中国乐队）的“江南丝竹”已经属于是“异化”了的舞台音乐会表演。而真正的“江南丝竹”的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交流中心。宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都是在那里传播以至扩大、夸张开来的。“江南丝竹”就发生在那样的闲谈加烟茶的环境里的。人们并不把它作为正式严肃的演出，可是茶馆生活又少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。演奏员们都是业余的音乐热爱者。虽然他们不看谱，也可能不会看谱，但是他们了解并且创造他们的音乐。他们对演奏分文不取，因为那茶馆文化是社会的一部分，那丝竹音乐是茶馆文化的一部分，而那演奏又是他们个人生活的一部分。我的教授米勒博士前年到了上海城隍庙，亲临其境地聆听了那茶馆里的江南丝竹音乐。之后，他对我说：“我现在了解了为什么你对我们说，有些音乐深处的东西是紧紧地与文化联系在一起的，有时很难用语言来表达清楚。”

在排练《中花六板》时，对这首曲子的曲名的解释，一位学生弄得我很尴尬。将中国曲子的曲名翻译成英文不是一件容易的事。有的可以直接照字面上翻译，如《茉莉花》就是 *Jasmine Flower*；有的要照意思来译，例如小提琴协奏曲《梁祝》在美国大家把它译成 *Butterfly Lovers*，意思是“情人化蝶”的含义。那么，《中花六板》我用了两种翻译，一为 *Middle Flower Six Beats*，另一为 *Medium Variation on Six Beats*。前者完全照字面译，后者按意思译。美国学生理解曲名的意思，没有什么意见。有一位泰国学生说我翻译得一定不对。他说：“你们中国音乐都是有具体含义的。怎么会有什么‘中间的六朵花六个拍’这种意思的曲子呢？一定是你不知道。我们泰国音乐也都是有具体意思的”。他的话引起大家一阵笑声。笑声里一半是为了他那种直率，另一半也是对着他的那种武断。尽管笑声是友善的，但是，还是让我很尴尬。我耐心地又解释了一遍，“中”在这里的实际含义是“中等”；“花”是中国民间音乐中“加花”，也就是变奏手法；“六板”是原来《老六板》的意思。音乐当然具有意思，问题是我们怎么样来理解这个“意思”。比如，《D大调奏鸣曲》有意思吗？当然有，但是并不在这个D大调或那个A大调上。这位泰国学生

非常有才能和聪明，是泰国音乐专家，但是没有欧洲古典音乐的基础，也缺乏对别民族音乐文化的了解。在美国这个多元文化的国家里，如果没有广泛的知识，没有理解他人的宽容心理，这类武断的认识是很容易发生的。也正是这个原因，以"由人类看'他异'—— 对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看'他异'——对他人的价值肯定"的观念建立起来的民族音乐学在美国发展得特别快，因为大家在许许多多的事情上都遇到了必须认识"他异性"和理解"差异性"的问题。

为了美国人多了解一些中国音乐的种类，我挑选了广东音乐的《青梅竹马》和《旱天雷》，这是另一种类型的丝竹音乐，它具有非常鲜明的地方特点。我告诉学生，在上海，你能在大街上找到为数不少的说英语的人，但怕是没有多少人能帮助你翻译广东话。当然我是进行了夸张。但是，这说明了广东文化的特殊性。我还说，广东话"难听"，可广东菜"好吃"，那么广东音乐呢？有点"尴里勿尴尬"，是因为它的七个音中的"4"和"7"有点不高不低。对于美国人的耳朵来说是"不准的"。但是，这恰恰是它的音乐特点。

我在前面介绍过，米勒教授是一位扬琴手，他的夫人莎拉在乐队中吹竹笛。为了提高他们的积极性，我给他们安排了笛子扬琴二重奏《姑苏行》。由于莎拉的长笛功底，她很快就能非常娴熟地吹奏竹笛，并且非常默契地与米勒教授合奏《姑苏行》。然而，她自己很清楚，就如我时常告诉她的，她吹的依然是"长笛"而不是中国笛子。手指快、技巧好，只是一个方面，而重要的是音乐风格。她没法演奏出中国笛子所具有的那种清脆而又带有明显笛膜振动的音色。至于江南丝竹作品中装饰音处理和特殊的呼吸效果，对她来说，则更难以掌握了。这就有点像一位朋友在人事和生意上遇到了不少麻烦，他感慨地说："钱能解决的事都好办，钱不能解决的事就麻烦了。"这句很普通的话，其实说出了很深的道理。因为这种现象不只是体现在钱财生意上，而且也相似地涉及到许多有关音乐文化方面的问题。我们在音乐上常说：演奏技巧容易学，只要肯下工夫，技巧的问题总能克服；但是，音乐风格、文化特征就不那么容易掌握了。

美国学生大卫是自学成才学会吹笙的。在音乐会上，我请他为听众演奏

笙独奏《春到南山》。他的演奏不仅吸引了美国听众，连中国听众都为之惊叹。恰巧，在肯特大学的中国留学生中有一位家属在国内时是学声乐的。我请她来参加音乐会。给她安排的作品一首是歌剧选段《红湖水，浪打浪》，另一首是民歌《凤阳花鼓》。她的歌声和形象都很好，非常受听众们欢迎。最后一首压台曲目是《锣鼓》。中国音乐里有几样东西是美国人特别惊讶和喜欢的。其中之一就是锣鼓。演奏时，我总是先让演奏者一一向听众介绍他们手中的乐器。小锣、大锣、云锣、小钹、中钹、大鼓、堂鼓、碰铃、木鱼、板鼓，每一件乐器的特殊音响都给听众留下深刻印象。无论去哪里演出，听众们在音乐会结束时，总要上台来摸摸敲敲我们的打击乐器，对锣、钹的音响特别觉得新奇。在美国人心目中，有一些音乐的东西成为了中国文化的象征。一是民歌《茉莉花》（大概是歌剧《图兰多》的作用），另一是京剧以及脸谱（可能是电影《霸王别姬》），再一个就是声音会“转弯”的锣了（这要归功于肯特大学中国乐队的功劳了）。

这张节目单是我为美国学生设计的第一份学习中国音乐的课程，也是为前来参加 Blossom Music Festival 的美国听众所塑造的第一个中国音乐的形象。学习中国音乐的课程有很多，中国音乐的形象也很丰富，这将在我的第二、三张节目单中来完成。

4.“世界音乐研究中心”中国音乐会的第二张节目单

在第一次听到芭蕾舞剧《红色娘子军》中小提琴独奏的片段时，我似乎在心里听见了一个声音：必须学音乐。这有点像作家米兰·昆德拉在他的小说中引用一首贝多芬弦乐四重奏的“必须如此”的主题来解释人的命运，我的音乐生涯就这样从那天起决定了。后来成为了小提琴独奏演员、乐团首席，以及音乐硕士、博士和研究中国音乐的学者。然而，在离开上海音乐学院去美国留学之前，我没有想过“音乐是什么”，特别是从未仔细思考过“什么是中国音乐”的问题。

在肯特大学三年的教学中，“什么是中国音乐”的问题一直缠绕着我。原因是多方面的，一是“游子心态”，不出家门，不会有“每逢佳节倍思亲”的感

觉，在国外的人的确特别爱国；二是“身份问题”，每时每刻，别人和自己都提醒我们是中国人；再就是“责任感”，一位中国音乐学者、中国音乐指导将选择什么样的音乐来代表和弘扬中国的文化呢？

我考虑的结果是，一个民族的文化犹如一条具有历史和性格的通往江海的河流。历史给予它积淀，性格给它光彩，它的咆哮、它的宁静、它的缘流、它的去向是这条河流的整体面貌。以上，向读者介绍了我为肯特大学“世界音乐中心”中国音乐会的第一张节目单。那些曲目可以说是中国音乐的最典型的传统作品，也就是这条中国音乐长河中相对稳定的流段，是千年的历史积累下来到了它近现代的面貌。那么，她的源泉在哪里？她的内力在哪里？她的继承又是从哪里来的？为此，我在第二年的音乐会上为美国听众提供了另一张节目单。

这张节目单是：音画讲解《先秦编钟编磬音乐》、古琴独奏《酒狂》和《幽兰》、琴箫合奏《阳关三叠》、琴歌《秋风词》、唐代琵琶谱翻译作品（器乐合奏）《营富》、《水鼓子》、《急曲子》、《又慢曲子》、《倾杯乐》、（女声和乐队）《慢曲子西江月》和《伊州》。

这些都是中国古代音乐作品。我的设想是这样的，先秦编钟编磬集中地体现了先秦音乐文化的精神。我向美国听众介绍，钟，以青铜制作而成，磬，为石头所作。不同尺寸的钟磬，发出不同的音；根据音高次序排列成组，构成编钟编磬。本世纪 70 年代，人们在湖北的随县，从已经埋葬了两千多年的曾侯乙墓地的泥土中，挖掘出了一个庞大的编钟编磬乐队。音乐家、考古学家、历史学家们，围着 65 枚按尺寸大小排序的编钟、32 件按声音高低排序的编磬，以及鼓和其他乐器共一百又二十五件，面对这组先秦华夏音乐文化的杰作，惊讶得说不出话来。学者们再细心地看，发现了更多有意思的东西。那悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有雕刻成龙、鸟和花瓣的铜套；立柱为 6 个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩…… 整套乐器极其富有象征意义。它们可以说是都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响，呈现给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威慑的力量，不仅表现在“钟鼎为祟”、

“形象之可骇怪”上，而且它们主要是作为自然之声的“再现”，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连它们的支撑架都必须具备这样一种“兽”、“宏”面目和神情，才能与之相匹配，才能够得上充当“钟神”的奴仆。青铜钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象，另一方面它们本身就是恐怖的化身，保护的神祗、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在了它们的身上。同样，从它们的形象中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。

由于那时候记录音乐的方法很简单，没有可能准确地把音乐的旋律和表演方式传承下来。而且，在美国也没有可能在舞台上展示编钟编磬实物。所以，我采用了放幻灯和录音的方式来“演奏”《先秦编钟编磬音乐》。当然，我向听众解释舞台上听到的钟磬乐舞并不是真正的先秦音乐旋律，但是，通过编钟编磬所发出的音响效果，我们可以想象地来体验先秦钟磬音乐的魅力。

第二组节目是古琴。我的目的是希望通过这组作品让美国人了解，中国文化离不开中国文人士大夫；而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别指的是古琴。古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神，也由此，它的音乐“曲高和寡”。古琴和琴曲多不为大众所了解，而事实上，古琴可以称得上是中华民族音乐文化的象征。

我不仅给听众们讲述了“高山流水”中俞伯牙和钟子期从“知音情谊”转化为“生死之交”的故事，还讲了嵇康在遭司马氏之害而“问斩东市”的临刑前，安然地弹奏了一曲《广陵散》，陶渊明“挂印归田”后，在屋内墙上挂了一张无弦琴的轶事。“高山流水”和《广陵散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘；而“无弦琴”的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。

选择古琴曲《幽兰》就向听众解释，中国古代最早的琴人是用文章来记录演奏的，这也是古琴文化特别有意义的地方。古琴谱不像简谱用 1234567 阿拉伯数字作为音符；也不像五线谱以线条和抽象符号来表示音高或谱曲，而是以撰写文章来叙述演奏者左手所按的琴弦琴徽、右手拂挑撮勾的演奏方

法。这种记谱方式也就是今天所称的“文字谱”。后来，琴人觉得写“文章”和读“文章”都太繁琐，于是，发明了“减字谱”。人们用简化了的汉字来说明抚琴的方式。有意思的是，这些简化了的汉字符号可以解释非常复杂的表演方式，但是，它却不标明精确的节奏。它不是不能记录精确的节奏，而是不为。为什么呢？从文化构成的角度上来说，这种琴谱不标明精确节奏是体现了中国文化中的一种“有规而无格”的精神现象。这种精神为情感表现在一个可行的、可容许的范围内提供了极大的空间自由。依谱而又不拘泥于谱，有自由而又不失规矩。古代琴人们为了在感情、灵魂的遐想、超尘、脱俗的自由上更有所“得”，他们就在所凭借的对象 古琴谱式的节奏时值的功能上有意地有所“失”。失，是为了得；得，更要容纳失。这就如同中国绘画中强调的“空白”、篆刻艺术中注重的“气口”、围棋中之必须有“眼”一样，这就是辩证的统一。

古琴的音乐“曲高和寡”，这件乐器自身的性格也孤傲得很。从来文人琴家只陶醉于独往独来的自娱中，使得古琴终日高高在上。这种喜好寂静的性格，很难有别的乐器敢于来接近它。不过，直吹的箫是个例外。箫的音色特别圆润、深沉，善于表现抒情、哀婉的旋律。在中国乐器中，古琴和箫的合奏是一对最佳的组合。它们是表现忧而不伤、哀而不怨的音韵的最完美的结合。在许多古代诗文和绘画中可以常常读到对这两件乐器的联姻的描绘。可以这样形容：琴音呈颗粒状，所表现的是高洁、淡雅、润丽、幽恬的意境；箫声是一种长线条的气息，所陈述的是宛转、含蓄、思虑、孤寂的感情。这两者在音色上的对比、旋律织体上的交融错综，只仅仅在音响效果上已构成了极为美丽的图像。更不必说，以这一组合来歌唱“断肠人独涉天涯”的情景。为王维的名诗《渭城曲》而作的古曲琴箫合奏《阳关三叠》就是最典型的例子。那旋律的起伏、那音调的呼吸、那琴箫音色之间的交流对话，把“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”的场景渲染得很是深切、动情。

琴曲也是可以用来唱的。在中国古代琴歌也叫做“弦歌”，据说孔子当年就是扶琴而歌“诗三百”的。所以，在音乐会上，我弹琴，乐队中的美国人学着唱“秋风清，秋月明”，“相亲相见知何日”的《秋风词》。

1994 年春，我还在华盛顿大学，一位朋友从上海寄来了余秋雨的《文化苦旅》。散文的第一篇写的就是敦煌莫高窟的事。他写道，从一位卑微、渺小、愚昧的看管莫高窟的道士手中，俄国人勃奥鲁切夫用一点点随身携带着的俄国礼品，换取了一大批文书经卷，匈牙利人斯坦因用一叠子银元换取了 24 大箱经卷、5 箱织卷和绘画，法国人伯希和用少量银元换去了 10 大车、6000 多卷写本和画卷，日本人……，斯坦因第二次又来……。就这样，一箱又一箱，一大车又一大车，将中国的文化财富连骗带抢带偷地运出了中华大地。那里，一个古老的民族的伤口在流血。

那些被拉走的一箱箱、一车车的经卷里，就有中国唐代的音乐谱卷。敦煌的音乐谱卷就是现在所称的"敦煌琵琶曲谱"，至今还仍然在法国。一直要到本世纪五十年代，通过影印的方式才将"敦煌琵琶曲谱"的复制品转回中国。唐代是中国文明和文化最辉煌的时期，也是世界文化史上最伟大的时期，那么她的音乐在当时是怎么样的呢？

为此，我为节目单的最后一组作品安排的就是唐代琵琶谱翻译作品。自有了"敦煌琵琶曲谱"影印本之后，中国学者对此进行了大量的研究，其成果是非常令人鼓舞的，到目前为止，学者已经基本解决了乐谱的定弦、音位、音高等问题，只有一些节奏的疑难依然在讨论之中。我在音乐会上为美国听众介绍的是驰名中外的中国音乐史学家陈应时先生的译谱。虽然学术界对陈先生的译谱在个别字谱上的解读还有些争议，但是，他的译谱目前是最接近完善的、最符合音乐逻辑的、最富有歌唱性的。我在 25 首"敦煌琵琶曲谱"中选择了《营富》、《水鼓子》、《急曲子》、《又慢曲子》、《倾杯乐》5 首为器乐合奏，《慢曲子西江月》和《伊州》为女声和乐队。翻译的"敦煌琵琶曲谱"都只是单旋律谱，由于我们没有足够的资料能知道当时乐队演奏的情况，所以，我在编配乐队谱时以旋律乐器演奏同音为原则，根据不同乐器的不同音域和性能做不同的安排。还有就是依据所了解到的古代节奏观念，为旋律添加了打击乐器的节奏。女声的演唱主要是模仿昆剧的演唱法，因为昆剧的唱是我们现在所能掌握的最接近古代音乐的演唱方式。

一场质朴而又古色古香的音乐会给美国听众留下了深刻的印象，他们

说，这既是一场艺术享受的音乐会，也是一次别开生面的中国古代音乐历史的巡回课程。在音乐会结束时，我对听众们说，希望下次音乐会再见，因为我将为他们安排一场中国音乐的现代以及“将来”作品的音乐会。

5. “世界音乐研究中心”中国音乐会的第三张节目单

中国音乐的现状和将来怎么样？它的现状和将来应该怎么样？不是同一个问题。说实话，中国音乐的现状是否走着一条正确的道路？将来怎么样？眼下谁也无法做出判断，它的答案只能由时间来回答。中国音乐的现状和将来应该怎么样是出于我们主观愿望的希望，然而，这也是一个没有统一结论的问题。学者、作曲家、演奏者、音乐爱好者、一般听众，对这个希望都有自己不同的看法。国内音乐界对这一问题的思考和在国外特定环境里的中国音乐家的责任是不一样的。那么，我作为一个在美国大学工作的中国音乐指导应该对美国听众做出什么样的引导呢？

1997 年的春天又来到了，肯特大学中国乐队照例准备参加克利夫兰市的 Blossom Music Festival“花盛花开”音乐节。在这个音乐节上，我为美国听众递上了肯特大学“世界音乐中心”中国乐队的第三张节目单。这张节目单是这样的：

1，《狮子舞》

2，乐队合奏《民歌十首》

3，小提琴协奏曲《梁祝》

4，乐队合奏《叶落》

5，打击乐合奏《醉鼓》

从这张节目单的曲目中看不出有什么特别之处，更体现不了对中国音乐的“现状”和“将来”问题的思考。然而，其实这是在美国这个特定环境里，我对中国音乐“现状”或“将来”问题的个人化的理解和希望。

《狮子舞》是中国民俗节日中很受欢迎的节目，非常具有中国民族和民间特色。我在这台音乐会上选择了这一内容，目的不是为了向美国人介绍中国文化的传统，而是表现中国传统的精神和形式在西方文化中的渗透。因为，

我邀请前来舞狮子的是一个清一色美国人的中国功夫俱乐部。俱乐部掌门人克里斯多夫·李是一位"半瓶子醋"的中国通，汉语非常流利，懂得不少中国功夫和传统的东西。他曾来中国生活和学习过许多年，跟着一位姓李的师傅学武术，还学习《庄子》、《老子》的思想，当然是英文版的。回国后就改姓为李，带着全家弘扬他在中国学到的功夫和一些传统节目。《狮子舞》便是其中之一。表演《狮子舞》的大约有十来个美国人，男男女女，还有少年，一身中国民间传统服装，舞姿真的不错。从远处看不到他们的蓝眼睛的话，不会相信是美国人的表演。观众大为喝彩之后，他们又加演了《武术》。李氏功夫俱乐部在俄亥俄州非常出名，它的徒子徒孙遍迹全美国。中国文化和传统正以各种不同的途径和方式渗透于美国人的生活和思想之中。

《民歌十首》是我从中国各地民歌中挑选出来加以编配的乐队合奏曲目。这十首民歌包括云南的《花灯》、湖南的《花鼓调》、四川的《山歌》、陕西的《游铁道》、陕西的《三十里铺》、内蒙的《嘎达梅林》、山西的《开花调》、山东的《逛灯》、江西的《送郎》、福建的《采茶扑蝶》。在选择这些民歌时，在风格、调式、节奏上都作了相互搭配、对比和平衡的考虑，但是我比较用心思的是每一首民歌都是用了不同的作曲手法，包括比较现代化的配器、和声、复调，以及特殊打击乐器的音响等。以"中西结合"的想法，使得简单的民歌"复杂化"和"现代化"了一些，改变了不少美国人对中国民间和传统音乐的"大齐奏"或"功能和声加旋律"的印象。

《梁祝》在英文中有两种翻译，都是意译的。因为最后是"化蝶"，所以一种翻译是 Butterfly Violin Concerto(《'蝴蝶'小提琴协奏曲》)。也因为是"爱情故事"，所以另一种翻译是 Chinese Romeo & Juliet Violin Concerto(《中国'罗米欧与朱丽叶'小提琴协奏曲》)。这样的翻译是不是很有意思？

我为音乐会安排的小提琴协奏曲《梁祝》别开生面，给美国观众留下了很深的印象，因为此《梁祝》非彼《梁祝》。之前，我已经告诉过大家，肯特大学的中国乐队是一个民乐队，而且都是美国人。民乐队怎么样来演奏小提琴协奏曲？《梁祝》是一首成功的"洋为中用"的作品，在美国很受欢迎。为了能在这一年的 Blossom Music Festival"花盛花开"音乐节上推出这个节目，我的确

花了很大的功夫。小提琴独奏由我自己担任，我将管弦乐队的协奏部分改编为民乐队演奏。由于这个乐队的水平和本身民乐器的音域、调性所限，我将原总谱做了许多的改动，以适应民乐器的最佳音响效果和乐队演奏员的力所能及。比如，原来引子部分是长笛的一段独奏，美国学生的竹笛水平达不到要求，所以改为小提琴独奏来演奏引子。另外，民乐器最容易演奏和最好的音响效果是在D和G调上，因此，我就将大部分的段落移到这两个调上。这样一来，给我的小提琴部分带来了很大困难。因为要改变原来的演奏，包括调性、音响、指法，这犹如演奏一个新作品，其实比练一首新曲子还困难。为了顾全大局，我不得不以“丢卒保车”的态度刻苦练习。虽然说这是一首变形了的《梁祝》，但是演出非常成功。音乐本身、表演的形式和演奏都得到了听众们的热烈欢迎，我们谢幕达五次之久，还是下不了场。许多人原来不知道我会拉小提琴，听了我的演奏后很惊讶。米勒教授告诉我，音乐学院院长这次也来观看演出，院长问米勒教授洛秦是不是学校管弦乐队的首席。米勒教授回答洛秦没有参加学校的乐队，院长觉得有点可惜。其实，我自从事理论研究后，很久不拉琴了。琴艺在不断地荒废，我应该说可惜才对。

乐队合奏《叶落》是一首现代作品，我特地邀请了在柏林的一位德国作曲家朋友为我们中国乐队写了这首作品。我是在几年前认识这位作曲家的，他来学校为我们讲二十世纪音乐，也聆听过我们中国乐队的演奏，对中国乐器的各种音色非常感兴趣，曾说过想为中国乐队写点东西。因此，我就邀请他以“点描”手法写下了这首《叶落》。这种“点描主义”风格的作品演奏起来不容易，再说乐队成员也不熟悉这种音乐的演奏方法，所以排练时很吃力，每一件乐器都是一个独立的声部，声部之间的进进出出很复杂，开始大家都不知道音乐到底是怎么一回事。但是在音乐会上演奏时，作品已经很像样了。虽然听众对该作品的态度褒贬不一，但是这也是“中西结合”的一个尝试。

巴托克一直是一位对我影响很大的音乐家。我最初认识巴托克是他的小提琴协奏曲，这也是我最早接触到的现代小提琴作品。十二音体系的主题、变奏的手法、拱形的结构形式使得这部作品在他自己的创作中以及小提琴音乐史上写上了重要的一页。后来我在华盛顿大学学习音乐人类学期间，

进一步了解到巴托克对民族音乐研究的发展做出了卓越的贡献。巴托克认为，民间音乐是其民族的真正的音乐。因此，他采集了大量的民歌，以此作为他的音乐创作的源泉。他曾经说，从民间音乐中，他找到了自己的天职。他觉得一个作曲家的成功必须体现在他的音乐的个性上，对于巴托克来说，他的音乐的个性就是他的民族音乐的个性和风格。他在给别人的信中写到，就他所知，匈牙利的民间音乐在表现力和多样性方面，不知要比外国的民族音乐高出多少倍。这种流传在农民中间的民间音乐，是最少受到外来文化影响的音乐，它是人们自发的音乐冲动和创造力的自然表露。因此，基于这样的思索和观念，巴托克建立了他自己的特有的音乐风格，从而成为了二十世纪最独特和最有影响力的作曲家。音乐史学家对他的评价是，他的音乐语言是属于他一个人的，是由本乡本土的基本素材构成的，它表现出作曲家对过去和现在的音乐主流的透彻理解和他独特的个性。

在他的作品中我们听到得最多，也是我最喜欢的音乐是《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》和《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》。这两首作品几乎是与他的《小提琴协奏曲》写于同一时间，相隔了一年。它们充分实现了巴托克的愿望：把德彪西的优美音色、贝多芬的严谨结构形式，以及巴赫的对位相结合为一体。其中民间音乐的渗透使得音乐非常具有民族特性。

我非常醉心于这两首作品，个人觉得这是中国音乐应该走的路。也因此，一直有一种想自己捣鼓一首这样的作品的愿望。第三张节目单中的最后一首作品打击乐合奏《醉鼓》就是我的愿望的实践。《醉鼓》是一首民间锣鼓音乐，我将它改编为一首由钢琴、管风琴和中国打击乐器演奏的作品。原始《醉鼓》谱子中只有鼓点的节奏，没有旋律，我根据节奏的风格添写了钢琴和管风琴声部的旋律，并且结构也作了改动。改编后的《醉鼓》类似于一个回旋奏鸣曲的结构形式。在排练时，大家都很喜欢，上手练习时就不太有出错过。由于美国人对中国的锣鼓很是感兴趣，它们独特的音响是别的任何乐器所没有的，而且音色变化之多，男女老少都喜欢。加上了钢琴和管风琴的结合，《醉鼓》作为音乐会压轴曲目，演出时成为了最受听众们欢迎的作品。

这第三张节目单中的作品并没有反映中国音乐在中国国内的现实情况，

也不是大多数中国音乐家和学者所认可的希望。这些只是我个人的设想,是不是中国音乐应该走的路,我并不知道。但是,这些尝试对美国人了解中国音乐的现状和了解中国音乐家、学者对中国音乐创作走向世界的思考,从一个侧面来看,是不是有一定意义呢?结论是开放的。

(原文载于《音乐爱好者》1998 年至 2000 年各期)

后　记

1998 年从美国留学回国后不久，因《音乐艺术》当时的常务副主编倪瑞霖先生约稿，先后撰写和连载了以《音乐中的文化与文化中的音乐》为主题的系列文章 5 篇。这些文章也是我在美国学习期间陆续积累的一些思考。2004 年初，时年为上海书画社的编辑、多年好友徐明松先生正在策划组稿一套丛书，他看中了我的这些文章，提出将其集成为一本小册子，同时约请了罗艺峰教授作为导读者，为小书捧场生辉。当年的秋天，这本小书便出版发行了。

《音乐中的文化与文化中的音乐》这本小册子出版以来得到了读者们的肯定和支持，在此深表谢意！由于其出版后不久就在市场上脱销，这些年不断有同仁、朋友、学生前来询问是否还会再版，同时，一些学校和教师也希望能继续将其作为教材使用，且正值目前上海高校音乐人类学 E—研究院在策划组织重版一批在学界和社会上依旧保持生命力的音乐文化研究的著作，于是，将这本小册子纳入了该系列丛书《音乐人类学的理论与实践文库》之中，

由上海音乐学院出版社出版。

鉴于此，有了本次的修订版，其主要是更正一些笔误和出版中的错字，内容上增加了三个附录，都是与音乐文化的叙事有较为密切关系的论述，补充笔者对此论题的感受。其一是一篇旧作《访谈录——音乐与文化的关系何在》；其二是近年发表的一篇文章《音乐人类学叙事诉求人文关怀》；其三是留学美国的一组随笔。

这本小册子出版至今已经多年，近年来许多学者也发表和出版了不少重要的相关文章和著作，如果说笔者的《音乐中的文化与文化中的音乐》依然能得到大家的认可，我想可能就是它的写作方式，即以叙事——“讲故事”的方式阐释音乐文化的理论与实践赢得了读者。希望修订版能作为讲述音乐与文化关系故事的入门之作，继续发挥它的抛砖引玉作用。

2009 年岁末




ISBN 978-7-80692-505-8
9 787806 925058 >
定价：30.00元